



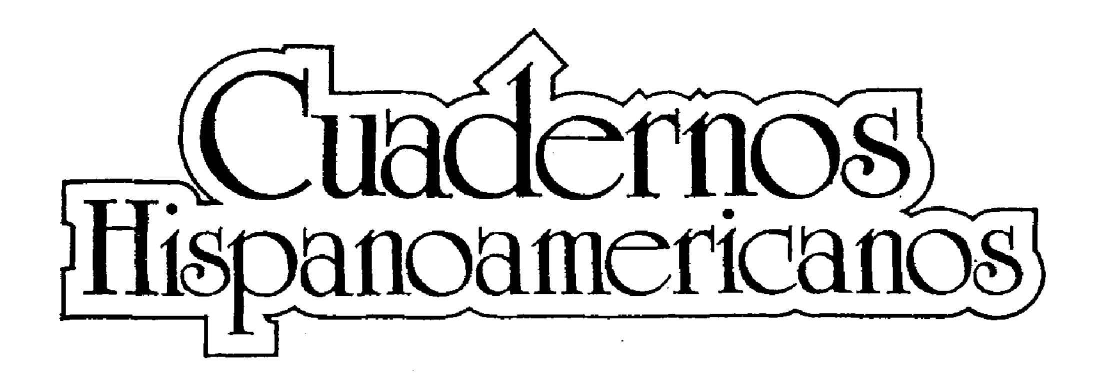
Francisco Martínez García
La recepción de Vallejo en España

Blas Matamoro. Rafael García Alonso
Cincuentenario de Robert Musil

René Vázquez Díaz
Fredrika Bremer y la Cuba del XIX

Andrés Sánchez Robayna
El esdrújulo en la poesía barroca

Textos sobre **José Antonio Maravall, Juan Ramón Jiménez, Gabriel García Márquez,** ***Demófilo*** y **Emmanuel Levinas**

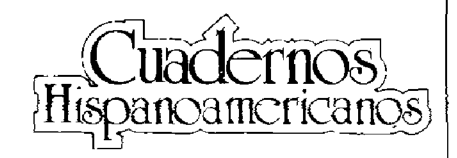


REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99, 583 84 00 y 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-90-002-5

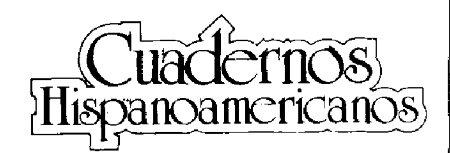


502

Invenciones y ensayos

502
Cuadernos Hispanoamericanos

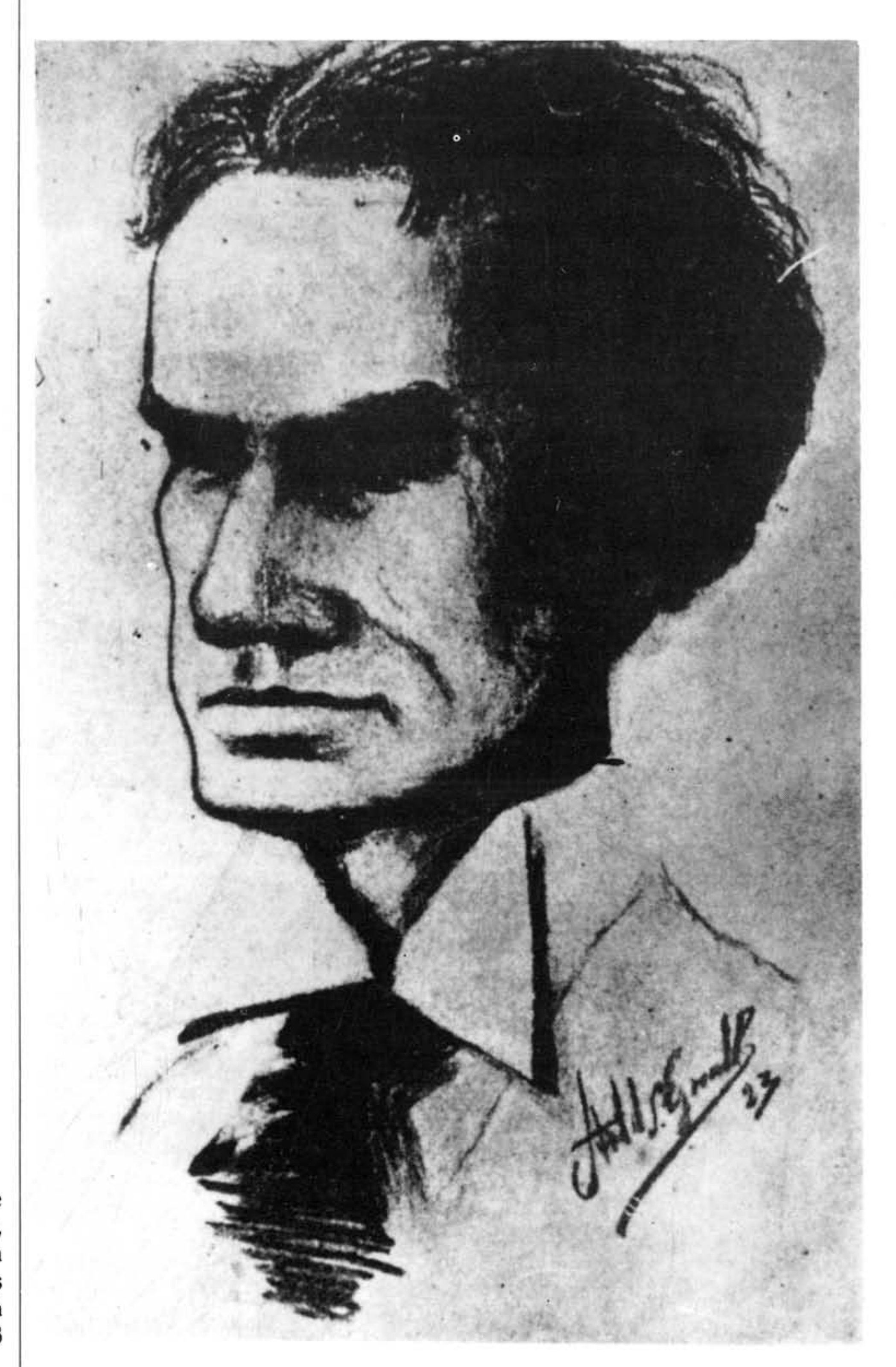
Lecturas



502

Siguiente

INVENCIONES Y ENSAYOS



César Vallejo. Apunte realizado por su sobrino, Arístides Vallejo (firma Artds Ejovall), poco antes de que el poeta partiera a Europa, en 1923



La recepción de Vallejo en España

1. La recepción histórico-biográfica y literario-poética

César Vallejo sale del Perú el 17 de junio de 1923. No regresará nunca a su patria. Tiene treinta y un años. El 13 de julio llega a París, ciudad en la que morirá el 15 de abril de 1938, viernes santo.

Sobre su vida, pasión y muerte en la capital de Francia se ha dicho bastante, se ha escrito mucho y se ha fantaseado más. No hace a nuestro tema entrar ahora en el avispero de viejas o nuevas opiniones al respecto. Sí, en cambio, nos interesa recordar que, entre las personas que Vallejo va conociendo y tratando, se encuentran Neruda y Picasso, y que traba una estrechísima amistad con el también español Juan Larrea: en 1926 colabora con él en la efímera revista *Favorables París Poema*. Pero no será Larrea quien haga posible que Vallejo vea cumplido uno de sus deseos más íntimos y queridos: el de viajar a España. Quien lo hace posible es el poeta y diplomático peruano Pablo Abril de Vivero, Primer Secretario de la Legación del Perú en Madrid y amigo de Vallejo desde los tiempos de Lima. Gracias a los buenos oficios de Abril de Vivero, obtiene Vallejo del Gobierno Español una beca de cuatro mil pesetas para estudiar la carrera de Derecho (Leyes o Jurisprudencia) en la Universidad Central, en Madrid. Esta beca es el motivo directo y concreto para que Vallejo viaje a España. Lo hace por primera vez en 1925. Viajará también en 1926 y en 1927. Pero lo hace tan sólo para cobrar el dinero de la beca, acto para el que se exigía la presencia personal del becario. Así pues, Vallejo no viene a España para estudiar. De hecho, ni siquiera llega a estar matriculado en la Universidad, lo que quiere decir que no asistió ni a una sola clase en sus aulas. Deja de percibir la beca en 1927, tal vez por «discrepancias con la política seguida por el Gobierno del General Primo de Rivera», como cree Pablo Corbalán; en realidad, y a mi juicio, le fue anulada la beca, o renunció a ella espontáneamente, por simples y evidentes razones de ética personal;



así parece desprenderse de una carta del propio Vallejo a Abril de Vivero, fechada el 3 de septiembre de 1927; le confiesa: «tengo 34 años y me avergüenza vivir todavía *becado*».

Pablo Corbalán publicó en 1969 un artículo[1] en el que sostenía que «la primera publicación del gran poeta aparecida en nuestro país, al que tanto amó y con tan profunda pasión», fue el artículo «Hablo de José de Creeft», aparecido en la revista *Sirio*, de Almansa (Albacete), de la que salieron tan sólo dos números, en los meses de agosto y septiembre de 1925, respectivamente. Añade Corbalán:

> Este supuesto se basa, además de lo dicho, en que en ninguna de las bibliografías del peruano reunidas hasta ahora se encuentra referencia alguna que indique que Vallejo publicara nada antes de dicha fecha (1925) en revistas o periódicos españoles. Por otra parte, el artículo de referencia no consta registrado en ellas, por lo que hay que considerarlo, dada la brevedad de la revista y lo limitado de *Sirio*, poco menos que desconocido[2].

Pablo Corbalán no estaba en lo cierto. Sin embargo, yo mismo adherí a su opinión cuando escribí mi primer libro sobre Vallejo[3], aunque tuve la prudente desconfianza de matizar el dato diciendo que el artículo sobre José de Creeft era *«con toda probabilidad*, el primer trabajo de Vallejo publicado en España». Esa «probabilidad» se derrumbó porque Vallejo había publicado en España antes de viajar a España. Lo había hecho en 1923 y en 1924 en la revista *Alfar*, de La Coruña, que dirigía el uruguayo Julio J. Casal. Vallejo envió a éste algunas colaboraciones que él le pidió; en concreto, se publicaron en *Alfar*: el poema «Trilce»[4], «Los caynas»[5], «Salón de las Tullerías de París»[6] y «El Salón de otoño en París»[7].

En consecuencia, Vallejo había sido ya recibido en España antes de llegar a España. Por supuesto, no me estoy refiriendo ni a *Los heraldos negros* (Lima, 1919) ni a *Trilce* (Lima, 1922), poemarios más o menos conocidos en los círculos poéticos españoles antes de 1924; me refiero a obras escritas por él para ser publicadas por primera vez en España, y que lo fueron.

Vallejo no vuelve a viajar a España hasta 1930. Lo hace ese año, reciente aún su segundo viaje a Rusia (1929), y publica, en la revista madrileña *Bolívar*, dirigida por Pablo Abril y órgano de los estudiantes hispanoamericanos en Madrid, una serie de diez artículos con el título «Un reportaje en Rusia»: en ellos recoge Vallejo sus impresiones, recuerdos y juicios de los dos viajes realizados a Rusia[8]. Viaja a lo largo y ancho de España, junto con su compañera Georgette Phillipart (con la que se casará en 1934). Se relaciona con Rafael Alberti, con Corpus Barga y con otros escritores. Y en julio la Editorial Plutarco publica, con prólogo de José Bergamín y poema-salutación de Gerardo Diego, la segunda edición de *Trilce* —recuérdese la primera: Lima, 1922—, en un volumen de doscientas páginas y con portada dibujada por el propio Vallejo. En Madrid comienza a escribir su primera obra teatral, *Mampar*, obra que no llega a terminar y que, inconclusa, destruye poco después. Regresa a París, toma parte activa en manifestaciones callejeras y en reuniones clandestinas, es detenido repetidas veces y vigilado permanentemente por la policía, y, «por su filiación a círculos comu-

[1] *Cfr. Pablo Corbalán, «Estancias de César Vallejo en España; con un poema y un artículo rescatados», en* Informaciones de las artes y las letras, *Madrid, núm. 62 (4 de septiembre de 1969).*

[2] Ibíd.

[3] *Cfr. Francisco Martínez García,* César Vallejo. Acercamiento al hombre y al poeta, *León, Colegio Universitario, 1976, pág. 56.*

[4] Alfar, *núm. 33 (octubre de 1923), pág. 19.*

[5] Alfar, *núm. 39 (abril de 1924), págs. 15-17: se trata de un cuento, calificado por Enrique Anderson Imbert como «de clima fantástico».*

[6] Alfar, *núm. 44 (noviembre de 1924), págs. 20-23: se trata de una reseña periodística sobre el Salón. En ella Vallejo se coloca en una situación frontalmente opuesta a la crítica francesa de tono conciliadoramente político.*

[7] Alfar, *núm. 55 (enero de 1926): se trata de unas interesantes reflexiones sobre el arte cubista.*

[8] *Estos son los artículos, referenciados por orden de aparición, de acuerdo con el ritmo quincenal de la revista: «Un reportaje en Rusia»,* Bolívar, *núm. 1 (1 de febrero de 1930), págs. 15-16; «Un reportaje en Rusia II. Historia de un militante bolchevique»,* Bolívar, *núm. 2 (15 de febrero de 1930), pág. 15; «Un reportaje en Rusia III. Revelación de Moscú»,* Bolívar, *núm. 4 (15 de marzo de 1930), págs. 5-6; «Tres ciudades en una sola. IV. Un reportaje en Rusia»,* Bolívar, *núm. 5 (1 de abril de 1930), pág. 13; «Sectores sociales del soviet. V. Un re-*



nistas», la Dirección de Seguridad del Ministerio del Interior del gobierno francés lo expulsa de Francia, por decreto de 2 de diciembre de ese año 1930. La querencia de la madre patria —que así gustaba Vallejo nombrar a España— lo atrae de nuevo a su regazo. El día 29 de diciembre se encuentra ya en Madrid, con Georgette.

El año 1931 es su año español por excelencia. Lo vive enteramente aquí, con la sola excepción del tercer viaje a Rusia en el mes de octubre. Asiste, en abril, al nacimiento de la República, pero sin entusiasmo alguno, porque, para él y en aquellos momentos, tenía validez absoluta la frase de Lenin: «Una revolución sin sangre no es revolución». Traduce del francés y son publicadas por Editorial Cenit tres novelas[9]. A juicio del vallejianista Magnus Enzensberger, los años vividos en Madrid son los más felices de la vida de Vallejo. Escribe la novela *El tungsteno* que es publicada por Cenit en primavera. Sin embargo, no logra publicar —aunque le había sido solicitado— el cuento *Paco Yunque:* es demasiado triste, a juicio de los editores. En cambio, *Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin,* libro que recoge las mencionadas entregas a la revista *Bolívar* y algunas más, editado por Ediciones Ulises, es un auténtico éxito, agotándose tres ediciones en cuatro meses. Publica en el periódico *La Voz* dos trabajos: «Una crónica incaica»[10] y «Las danzas del Sitúa»[11].

A lo largo de 1931 se robustecen las mejores amistades españolas de Vallejo: Federico García Lorca, Rafael Alberti, Antonio Machado, Salinas, Cernuda, Unamuno... y sobre todo, Leopoldo Panero, el poeta leonés de Astorga. La impresión que Vallejo causa a Panero es tal que surge, de inmediato, la chispa de una amistad imborrable. Panero hace que Vallejo viaje a León y a Astorga. Este viaje, es decir, la presencia física de Vallejo entre los leoneses y, de modo especial, entre los astorganos, es un tema aún no estudiado a fondo en sus pormenores. No tenemos un «diario» en el que estén consignados, en detalle, fechas, residencias, desplazamientos, actividades, etc. del Cholo durante su estancia en tierras de León. Lo más sustancioso sobre este asunto es, a mi juicio, lo que escribió Ricardo Gullón en su delicioso libro *La juventud de Leopoldo Panero* en el que leo lo que sigue:

> La proclamación de la República y el cambio de régimen produjo en la vida de Leopoldo pocos cambios. Sí los produjo la llegada a Madrid de César Vallejo. Le admiró como poeta y le estimó como hombre. Hablaba de Vallejo con entusiasmo y, un día, convocado por él fui a la tertulia de la Granja El Henar, calle de Alcalá, donde el poeta peruano pasaba largas horas rodeado de amigos y correligionarios adoctrinándoles a su manera. Oscuro de tez, boca grande, vestido correctamente de gris y tocado con un sombrero de fieltro que no se quitó en el tiempo que permanecimos en el café, Vallejo habló poco y no pareció tan extraordinario como yo suponía. Lo mejor suyo, sin duda, estaba en la poesía. En Navidad, Leopoldo le llevó a Astorga. Vivió tres días en casa de los Panero y luego se instaló por algún tiempo en la casa de huéspedes de la Morla. Pienso en lo que acercaba a personas tan diferentes como él y Leopoldo y no me cabe duda de que además de unirles la admiración que mi amigo sentía por la poesía de Vallejo, algo más entrañable operaba en el subsuelo, algo procedente de un fondo común de humanidad tierna y no exhibida, de un genuino amor a las gentes sencillas, de una atención a las vidas humildes. Quizá fue ese amor el que llevó a Vallejo al comunismo sin alejarle por completo del cristianismo y lo que a Leopoldo le aproximó tanto al Partido que andaba por Madrid luciendo, prendida en el ojal, una pequeña insignia de plata con la hoz y el martillo[12].

portaje en Rusia», Bolívar, *núm. 6 (15 de abril de 1930), pág. 15; «Vladimiro Maiakovsky. VI. Un reportaje en Rusia»,* Bolívar, *núm. 7 (1 de mayo de 1930), pág. 7; «Los trabajos y los placeres. VII. Un reportaje en Rusia»,* Bolivar, *núm. 8 (15 de mayo de 1930), pág. 7; «Filiación del bolchevique. VIII. Un reportaje en Rusia»,* Bolívar, *núm. 9 (1 de junio de 1930), pág. 14; «Acerca de un panfleto contra el soviet. IX. Un reportaje en Rusia»,* Bolívar, *núm. 11 (1 de julio de 1930), pág. 5; «Moscú en el porvenir. Un reportaje en Rusia»,* Bolívar, *núm. 12 (15 de julio de 1930), pág. 7.*

[9] *Son éstas:* Elevación, *de Henri Barbusse;* La calle sin nombre, *de Marcel Aymé;* y La yegua verde, *también de Marcel Aymé.*

[10] La Voz, *Madrid (22 de mayo de 1931): se trata de un original relato ambientado en usos y costumbres de los incas.*

[11] La Voz, *Madrid (17 de junio de 1931): se trata de un relato quechua, sin protagonista individual y en el que fenómenos naturales —eclipse, terremoto— tienen asignado un simbolismo cultural que debe ser interpretado como un mensaje de los amautas y las ocllas para que la colectividad se lance a la conquista de los tucumanes.*

[12] *Ricardo Gullón,* La juventud de Leopoldo Panero, *Breviarios de la Calle del Pez, León, Excma. Diputación Provincial de León, 1985, págs. 63-65.*

Precioso testimonio, a fe. Más tarde, Leopoldo Panero recordará, como brasa al rojo vivo, la presencia viva del ya muerto Vallejo y le dedicará un magnífico poema, aquel que comienza así:

> ¿De dónde, por qué camino había venido,
> soplo de ceniza caliente,
> indio manso hecho de raíces eternas,
> desafiando su soledad, hambriento de alma,
> insomne de alma hacia la inocencia imposible,
> terrible y virgen como una cruz en la penumbra;
> y había llegado hasta nosotros para gemir, había venido
> para gemir, aunque callaba tercamente en su corazón ilusorio,
> agua trémula de humildad
> y labios que han besado mucho de niño?[13]

En octubre —como queda dicho— viaja a Rusia. Trae de allá nuevos apuntes y con ellos comienza a redactar *Rusia ante el Segundo Plan Quinquenal*, libro que ninguna editorial le acepta. Empeñado en estrenar en España, termina de escribir para el teatro *Varona Polianova*, por otro título *El juego del amor y del odio*, que luego cambia por el de *Moscú contra Moscú* y, finalmente, por el de *Entre dos orillas corre el río*. A pesar del interés de Federico García Lorca y de otros amigos, no hubo nada que hacer: la obra no subió a las tablas. Estamos ante una de las escaramuzas, ésta bien amarga, de ese toma y daca en el que siempre se teje y desteje la recepción, en cuanto acción y efecto de recibir, de dar y de recibir.

En enero de 1932 viaja Georgette a París. Vallejo lo hace en febrero. Allí sigue viviendo y escribiendo en estricta pobreza. El levantamiento del 18 de julio de 1936 lo trastorna. Ante la magnitud del acontecimiento, reaviva su dinamismo de marxista militante y colabora con la causa de la República. Viaja a Barcelona y Madrid. Su vida ya no tiene otro centro de atención ni de preocupación que «lo que ocurre en España». Acompañado por Georgette, y en calidad de delegado del Perú, viaja de nuevo a España en 1937 para asistir al Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. Entre el 2 y el 12 de julio recorren Barcelona, Valencia, Jaén y el frente de Madrid. Es la última vez que César Vallejo está en España. De nuevo en París, es elegido secretario de la sección peruana de la Asociación Internacional de Escritores. Se retira del Comité Iberoamericano para la Defensa de la República Española cuando el boletín *Nueva España* pasa a ser controlado por Neruda cuyas actividades siempre parecieron a Vallejo interesadas y demagógicas. En París escribe *España, aparta de mí este cáliz*, el más impresionante poemario que jamás se haya escrito sobre la Guerra Civil Española, pero ya no podrá ver la edición que de él se hizo, en 1939, para los soldados del frente de Cataluña: las tropas de Franco destruyeron casi todos los ejemplares..., pero algunos se salvaron: en el Monasterio de Montserrat se conservan dos o tres...

Como síntesis de este primer apartado, en el que he tratado de presentar la recepción de Vallejo en España al hilo de los acontecimientos de la biografía del primero

[13] *Leopoldo Panero,* Obras completas, *Madrid, Editora Nacional, 1973, vol I, pág. 162.*



y de la historia de la segunda, cifrados en el punto concreto de la actividad escritora del Cholo, no tengo miedo a afirmar que entre Vallejo y España se dio aquella «consubstanciación» con el pueblo que él mismo exigía a todo escritor responsable. Vallejo y España se hicieron uno.

2. La recepción crítico-académica, editorial y lectora

Aparte ciertos rasgos personales que, tanto a nivel temperamental y anímico como a nivel práctico y material, fueron configurando una personalidad muy definida en Vallejo o, al menos, la divulgación no siempre bien informada ni exacta de esa personalidad, el caso es que, cuando Vallejo se marcha del Perú, en 1923, al tiempo que cree estar embocando el camino de la meca de París —meca/meta apetecida por todos los jóvenes artistas hispanoamericanos de aquellas calendas—, cree también estar liberándose del rechazo que la obra escrita hasta entonces ha sufrido por parte de los estamentos culturales más conservadores que, como siempre ocurre, creían tener el monopolio del veredicto dogmático respecto a la bondad o maldad de lo que los demás escribían. Vallejo fue condenado. Desde el primer verso, antes incluso de la aparición de *Los heraldos negros;* el carácter localista, el nativismo léxico, la poética de la expresividad cotidiana y el talante oral súbitamente rescatado que brotaba de aquellos poemas, impensable cuando aún estaba el aire perfumado por el incienso del funeral de Rubén Darío, enceguecía a los cegatos y era intolerable para oídos incapaces de asimilar, sin mortales quebrantos auditivos, una entonación nueva o una voz nueva. *Trilce* fue la guinda del pastel. El Perú no se reconoció en aquel extrañísimo libro y su autor fue anatematizado. La psicología de apaleado que Vallejo encarnó durante toda su vida —y que logró transformar estéticamente, poetizándola, en sus versos— actuó como era de prever. Vallejo huyó del Perú, arrancándose de un seno materno fuera del cual su vida era un absurdo existencial, razón por la cual, por un mecanismo de defensa, muy simple y al tiempo muy complejo, se produjo en su atormentada psicología un rapidísimo proceso de sustitución en cuya virtud España —que ya ocupaba el lugar central de su corazón— se convirtió en el seno materno perdido y hallado, y en el hogar perdido y recuperado. España fue para Vallejo la madre España y la madre Patria; siempre lo fue, pero la toma de conciencia refleja —aunque sin perder su talante intensamente ingenuo y original— que fue incrementándose a partir del momento en que él mismo sintió visceralmente el vacío de su total orfandad: la física, por la muerte de su madre —el 8 de agosto de 1918, en Santiago de Chuco—, y la psicológica, por el desgarro que el rechazo del Perú produjo en su vida y que forzó su exilio definitivo.

Éste es, a mi juicio, el marco en el que debe ser encuadrada la recepción de Vallejo fuera del Perú y, de manera especialísima, en España. A todos los niveles y a todos los efectos. En el apartado anterior he considerado la línea biográfica del Cholo y

he ido señalando sobre ella los puntos que marcan la recepción: esos puntos son las relaciones personales con España, sus estancias en ella, y las obras que en ella o para ella escribió. Si entendemos que lo vivido y escrito por Vallejo tiene categoría de estímulo, la respuesta que España dio a ese estímulo es lo que, con toda propiedad, podemos llamar la recepción de Vallejo en España. Como es lógico, los aspectos que desde este punto de vista podrían ser tenidos en cuenta y considerados son muchos. Siguiendo una elemental norma de economía y adoptando un objetivo lo más enfocado posible de claridad, reduciré mi información y mi consideración a tres aspectos: el crítico-académico, el editorial y el lector. Por ser aspectos tan estrechamente unidos entre sí que se interrelacionan inevitable y eficazmente, daré cuenta de ellos de manera conjunta.

Entiendo por recepción crítico-académica la dialéctica que se produjo y sigue produciéndose entre la obra creativa —muy en especial la poética— de Vallejo y las reacciones que esa obra provocó en los que, de forma más o menos profunda —digamos «crítica», en sentido muy amplio—, se ocuparon y se ocupan de esa obra creativa. Entendida bajo este aspecto, se puede afirmar que, salvo raras excepciones —que confirman la regla—, la recepción fue positiva. Esas excepciones se produjeron no sólo al principio; algunas se dieron mucho después de su muerte, cuando las razones para el repudio no eran ya objetivas sino de matiz ideológico. No merecen ser tenidas, por tanto, en consideración desde una perspectiva estrictamente crítico-literaria. Cuando Vallejo llegó a España por primera vez y, sobre todo, cuando se asentó, de manera más o menos estable, en Madrid, algunas voces tomaron su poesía con una mezcla de ironía y de desprecio: parecía como si algunos se sintieran obligados a pregonar que en Madrid —en España— no se necesitaban maestros foráneos que dieran lecciones de buen hacer poético. Pero la regla general fue la recepción sensata que se sustentaba en la autoridad de escritores y poetas españoles que supieron intuir la originalidad de una voz absolutamente nueva y no contaminada, aunque Vallejo procediera de París. Los escritores y poetas a los que me refiero no son otros que los de la Generación del 27, de importancia indiscutible en la literatura española de este siglo y algunos de cuyos nombres quedan citados ya: recordemos a García Lorca y a Gerardo Diego.

Hay que reconocer, sin embargo, que las circunstancias políticas por las que España atravesó y el escaso conocimiento que había de la obra de Vallejo forzaron un hecho que, a la larga, resultó paradójico. El hecho fue la muerte de Vallejo, aún no terminada la Guerra Civil. La paradoja se produjo cuando, una vez terminada la guerra, la obra de Vallejo fue siendo conocida de forma obligadamente clandestina. Todo lo prohibido tiene un atractivo peculiar, y ese atractivo se convierte en goloso sabor si se paladea en la clandestinidad. Hay que confesar que la obra poética de Vallejo circuló por España en reductos muy limitados que la paladearon con la fruición de la fruta prohibida en los escasos ejemplares que, a escondidas, llegaban de Francia: me refiero, como es evidente, a *Poemas humanos*, libro aparecido en París en 1939.



Pero, rigurosamente hablando, no se publicó en España ninguna obra críticamente aceptable sobre Vallejo en los veinte años que siguieron a su muerte. En 1960 la revista *Índice de artes y letras*, de Madrid, le dedicó un número especial[14]: fue un tímido clarinazo de aviso para los aún dormidos que, despertados, se dieron a la busca y captura de las obras de un poeta que se les presentaba como recién nacido y como de inexcusable conocimiento y goce. Verdad es que algunos poetas, como Blas de Otero o Salvador Espríu, por ejemplo, parecían estar conectados en la misma onda que el peruano, pero ese fenómeno es de más compleja explicación y prefiero no tocarlo porque nos introduciría en el campo de las influencias, siempre incierto y resbaladizo cuando parece que surgen fuentes por todas partes. En 1974 Julio Ortega coordina un libro que publica la Editorial Taurus, de Madrid, con el título escueto de *César Vallejo:* es la primera antología de estudios y artículos sobre la poesía del Cholo, al que se coloca en igualdad de condiciones y a la misma altura editorial que otros escritores consagrados del pasado y del presente. Y conviene recordar que Julio Ortega no es español[15]. Este libro significó algo así como la apertura de la veda. Ya había apóstoles, más o menos ocultos, de Vallejo. Me place recordar aquí tan sólo a uno que, por su sensibilidad especialísima, estudioso y poeta él, ha sido y es, a mi juicio, el más eficaz pregonero de Vallejo en España: ha escrito sobre él, ha compuesto poemas en su honor y en su onda, y dirige actualmente la revista *Cuadernos Hispanoamericanos;* se llama Félix Grande y es hombre que no necesita presentación entre los devotos de Vallejo. Me permito decir, quebrantando la cronología, que Félix Grande ha publicado, en 1988, con ocasión de cumplirse los cincuenta años de la muerte de Vallejo, el mejor homenaje que se haya publicado nunca en honor de Vallejo en España —y, tal vez, en el mundo entero—; yo mismo participé en ese homenaje[16].

Vuelvo al hilo cronológico. En 1978 publica la revista *Litoral*, de Málaga, su *Perfil de Vallejo*[17]. De 1979 es el primer especial de *Ínsula*[18], etc., etc.

Luego van apareciendo ediciones de las obras de Vallejo. Los tiempos han cambiado radicalmente y la clandestinidad no tiene razón de ser. El fenómeno que se produce entonces es tan paradójico como el mencionado líneas arriba: al desaparecer la prohibición, y con ella la clandestinidad, parece como si el hecho de leer a Vallejo perdiera la saludable frescura que el elitismo le daba y, al hacerse un bien comunal de libre uso y consumo, no estaba ya aureolado por aquella especie de romanticismo que tenía años atrás. No es que disminuyera el número de sus lectores; es que, al ser su lectura algo tan normal como la de cualquier otro poeta o escritor, entró en el ámbito de la cotidianidad en la que parece que nada tiene ya especiales relieves. Las principales ediciones de la obra de Vallejo son las siguientes: *Obras completas* (Barcelona, Ed. Laia, desde 1976); *Poesía completa* (Ed. de Juan Larrea, Barcelona, Barral Editores, 1978); *Obra poética completa* (Introducción de Américo Ferrari, Madrid, Alianza Editorial, 1982) y *Poesía completa* (Coord. por Américo Ferrari, Madrid, Colección Archivos, 1988). También se han publicado ediciones críticas de algunos libros en particular. Por citar una sola, citaré la que yo mismo realicé de *Poemas humanos* y *España,*

[14] Índice de artes y letras, *Madrid, núm. 134 (febrero de 1960).*

[15] *Julio Ortega (Coord.),* César Vallejo, *Madrid, Taurus, 1974.*

[16] Cuadernos Hispanoamericanos, *Madrid, vol. I, núms. 454-455 (abril-mayo de 1988); vol. II, núms. 456-457 (junio-julio de 1988), 1090 páginas.*

[17] Perfil de Vallejo, *número especial de* Litoral, *Málaga, núms. 76-77-78 (junio de 1978).*

[18] Ínsula, *Madrid, núms. 386-387 (enero-febrero de 1979).*

aparta de mí este cáliz (Madrid, Castalia, 1987). También han publicado ediciones críticas Julio Vélez, Julio Ortega y alguno más. Por otra parte, sé que en la actualidad se están elaborando por lo menos dos tesis doctorales, afortunadamente sobre el campo menos conocido de Vallejo: su prosa.

He dejado para el final de este apartado dos notas. La primera me afecta como leonés que soy; y la segunda, como persona. Aunque, si bien se mira, nacido yo en León y, en la actualidad, profesor en su universidad, ambas notas me conciernen personalmente.

Esta es la primera nota. Sabido es que una de las revistas poéticas más importantes de la posguerra española fue *Espadaña*. Nacida en la primavera de 1944, en León, al calor de tres hombres de altísima categoría poética —Antonio González de Lama, Eugenio de Nora y Victoriano Crémer—, tras 48 números, se extinguió también en León, en el invierno de 1950-51. Durante el año 1949, *Espadaña* publicó siete números —37, 38, 39, 40, 41, 42 y 43—. En tres de ellos —39, 40 y 41— la revista presentó el subtítulo de «Poesía total». Con él se pretendía señalar no tan sólo un talante nuevo en lo que atañía a los enfoques, línea y contenidos internos de la revista misma, sino un arco de mayor holgura a colaboraciones representativas, exteriores a las del ámbito leonés fundacional, aunque en realidad no había estado huérfana de ellas nunca. El llamado proyecto de «Poesía total» fue un intento de robustecer, en sentido fuerte, el cable León-Madrid que, desde el principio, había tenido su anclaje madrileño «oficial» en la persona del jovencísimo y ya citado estudiante cepedano y poeta precoz Eugenio de Nora. Pues bien, en la segunda página del número primero de «Poesía total» (número 39 de la revista) apareció este mínimo homenaje-recordatorio, a modo de esquela mortuoria, al que personalmente —y respetando el parecer de otros— he atribuido siempre una importancia grande. Rezaba así el humilde —y atrevido, ¡no se olvide que corría el año 1949!— recordatorio:

> CÉSAR VALLEJO. Nació el 6 de junio del año 1893 en Santiago de Chuco (Perú) y murió en París el día 15 de abril de 1938. José L. Aranguren, Antonio G. de Lama, Victoriano Crémer, Eugenio de Nora, Leopoldo Panero, Luis Rosales, José María Valverde y Luis F. Vivanco LE RECUERDAN[19].

He dicho que, personalmente, doy gran importancia a esta esquela-homenaje. No ya sólo por la valentía que demuestra el simple hecho de publicarla, ni sólo —aunque también— por estar convencido de que el humanismo vallejiano y el humanismo espadañista son tan coincidentes que bien pudieran ser entendidos como uno solo, único y mismo humanismo, sino también porque la publicación en León de este recordatorio-homenaje —que es, sépase una vez más, el primer homenaje español a César Vallejo— indica, sencilla pero indudablemente, que Vallejo no era un desconocido en una pequeña ciudad provinciana como era —y es— León. Y no quiero entrar, porque no hace al caso, en una tupida selva de matizaciones: me llevaría muy lejos, nada menos que a tener que hablar del número de suscriptores que tenía la revista en León, de su ya mentada apertura justamente subrayada en el número 39, de la fisonomía inte-

[19] *Me permito destacar dos detalles: uno, el error en el día, mes y año del nacimiento de Vallejo, hecho que indica lo poco que por entonces se sabía del Cholo; otro, la nómina de firmantes, que no puede ser más significativa.*



lectual y poética tan distinta de cada uno de los firmantes de la esquela, etc., etc. Ni estas ni otras mil matizaciones empañarían el hecho objetivo en sí, tanto más cuanto que, ya en el número 22 (1946), *Espadaña* —a la sazón subtitulada «Revista de poesía y crítica»— había publicado el poema «Los desgraciados», de *Poemas humanos,* de Vallejo, y publicaría en el número 45 (1950) «Masa», de *España, aparta de mí este cáliz,* poema que, después, ha dado la vuelta al mundo en forma de canciones y traducciones. El hecho adquiere un relieve más acusado si no se olvida que la revista publicó también textos de Neruda —llegados Dios sabe cómo y a través de qué periplos internacionales y transoceánicos—, cosa que, si no increíble —porque tenemos la prueba en ella misma—, sí es a todas luces admirable. En años de sequía poético-política, por corte radical de los canales de abastecimiento y regadío, León tenía la valentía de arrimar sus labios a esas aguas traídas de tan lejos, en garrafillas misteriosas y milagrosas como las benditas y virginales garrafitas de agua de Lourdes o de Fátima... Tal vez, esta nota les diga algo a ustedes de mi entusiasmo vallejiano y de mi dedicación al estudio de su obra poética: es un simple acto de fe en mis orígenes y de fidelidad a ellos.

Y ésta es la segunda nota. En los años 60 yo leía a Vallejo amparado en el mismo sistema estratégico que usaban los demás. Leía, también, todo cuanto podía sobre él y sobre su obra. Una buena amistad en el Perú me surtía, con qué astucia y delicadeza, de un material cuyo valor iba yo calibrando a medida que lo asimilaba, leyéndolo. Por esta vía llegó a mis manos la Edición de Moncloa Editores, con facsimilares de *Poemas humanos* y de *España, aparta de mí este cáliz.* Tenía yo que realizar mi memoria de licenciatura. Y la hice sobre la poesía de César Vallejo. Luego de recibir un consejo eficaz, me propuse hacer la tesis doctoral sobre el mismo tema. Aquí la cosa resultó un tanto difícil, hasta que encontré a un hombre, Alonso Zamora Vicente, Secretario Perpetuo de la Real Academia Española y catedrático en la universidad de Madrid, que se avino a dirigírmela. Recuerdo que yo asistía a los cursos de doctorado, en la universidad Complutense. Dictaba uno de los cursos Zamora Vicente. Nos reunía en torno a una amplia mesa de la biblioteca del Departamento, contigua a su despacho, en el edificio B de Filosofía y Letras de la Complutense. Allí estaba entonces, con toda su gracia eficaz, Sabina de la Cruz, esposa de Blas de Otero. Cierto día, con el humor tan peculiar que derrochaba, se me queda mirando fijamente don Alonso, repentinamente parado en su discurso. Éramos unos ocho o diez. Se me queda mirando y me dice: «Así que usted quiere hacer una tesis sobre Vallejo». Contesto: «Sí, señor». Guarda un silencio casi imperceptible y pregunta a los alumnos que rodean la mesa: «¿Quiénes de ustedes han leído a Vallejo?». Nadie responde. Se queda un tantico cortado y sorprendido, pero apenas si se le nota. Repuesto, dice tan sólo, con su humor de siempre, esta vez quizás un poquito más amargo: «Pues, léanlo, que es muy higiénico». Así fue como yo escribí una tesis doctoral sobre Vallejo, bajo la dirección de Alonso Zamora Vicente, privilegio que no todos podían alcanzar ya que era un tanto remiso a este tipo de tareas, al menos por entonces, y así fue como,

años después, esa tesis se convirtió en libro, el primero que en el ámbito universitario español se escribía sobre el Cholo con una intención crítica declaradamente unitaria y totalizadora de su poesía, personalidad, etc. El hecho de que fuera Zamora Vicente el director del trabajo explica por qué se subtitula «Acercamiento al hombre y al poeta». Son ya clásicos los acercamientos (o aproximaciones) de Zamora Vicente a las *Sonatas* de Valle-Inclán, por ejemplo. Mi dedicación posterior a la obra de Vallejo es una simple consecuencia de aquel primer acercamiento, que aún no ha terminado. Pero el hecho de que, entre los asistentes a un curso de doctorado de filología y literatura en la universidad de Madrid, ninguno hubiera leído a Vallejo —en realidad, el hecho de que ni siquiera supieran quién era, que así lo demostró la expresión de sus rostros— habla por sí mismo más y mejor de lo que yo pudiera decir ahora. Esta segunda nota tiene, pues, justamente en su ingenuidad anecdótica, un calado más hondo del que pudiera parecer, en relación con una equilibrada comprensión de la recepción de Vallejo en España. Ni tanto, ni tan poco.

Ante este estado de cosas, objetivamente constatado, uno no puede por menos de preguntarse por las razones de esa extraña y paradójica popularidad de la que siempre se habla cuando se habla de Vallejo, por las razones de la admiración que decimos que se le tiene, por las razones de su actualidad o pervivencia poética, o lo que es lo mismo, por las razones en virtud de las cuales Vallejo es ya un clásico indiscutible de la poesía escrita en castellano durante este siglo, por las razones de su desmadrado o enmadrado amor a España, etc., etc. Son preguntas a las que yo no puedo dar pormenorizada respuesta aquí y ahora, pero a las que se puede responder de manera global y, por tanto, inesquivablemente esquemática e incompleta, aunque lo suficientemente trabada como para que resulte sólida y convincente. Lo intentaré en el apartado que sigue.

3. Razones de la recepción de Vallejo en España

La recepción es la acción y efecto de recibir, tal y como, apoyándome en la autoridad del DRAE, dije al comienzo de esta intervención. Bien. Ello es así porque alguien da algo a alguien. Si ese algo dado es el mismo alguien que da, entonces la recepción es un acto de amor. Este es el caso de Vallejo. La primera vez que el nombre de España aparece en su poesía ocurre en el poema «Al revés de las aves del monte», de *Poemas humanos*, en el que leemos:

> Pues de lo que hablo no es
> sino de lo que pasa en esta época, y
> de lo que ocurre en China y en España, y en el mundo[20].

[20] *César Vallejo,* Poemas humanos. España, aparta de mí este cáliz, *edición de Francisco Martínez García, Madrid, Castalia, 1987, pág. 211.*



La segunda vez ocurre en el último poema de *Poemas humanos,* cuya primera estrofa canta así:

> Ello es que el lugar donde me pongo
> el pantalón, es una casa donde
> me quito la camisa en alta voz
> y donde tengo un suelo, un alma, un mapa de mi España[21].

La expresión «*mi* España» no deja lugar a dudas respecto al talante del sujeto lírico del poema, coincida ese sujeto con el escritor Vallejo o no. Supongamos que pueda afirmarse que en este caso coincidan, apoyándonos en datos que conocemos y que son irrebatibles. Vallejo, en tal supuesto, tiene a España como cosa propia y querida *(mi)* y deja constancia poética de ello. El poemario *España, aparta de mí este cáliz* es escalofriantemente expresivo e indica a cualquiera que lo lea sin resabios ni prejuicios que el amor se convierte en entrega, fundada en la hipóstasis que se hace entre España y Cristo, en una situación dramática y decisiva ante la que no caben embelecos retóricos porque es la supervivencia la que está en juego. Vallejo, pues, se entrega totalmente a España, y se entrega por amor, para que España siga viviendo. La respuesta al estímulo de esa entrega es la recepción que de ella realiza España. Y España recibe a Vallejo con un talante que no desmerece del que el donante tuvo en el momento justo de su acto de entrega. Pero no hay que perder de vista que no todos ni siempre han (habían) recibido la obra de Vallejo con ese mismo talante. Preciso es tener las cosas claras, porque únicamente de esa claridad se puede obtener una respuesta clara a las cuestiones que la recepción de Vallejo plantea y que ya he formulado. He insinuado también que ese talante no fue gratificador para Vallejo desde el principio mismo de su carrera creativo-poética, ni mucho menos. Por ello, replanteo la situación con total crudeza.

Como resulta lógico, medité larga y profundamente sobre esta cuestión cuando me vi obligado a hacerlo para que el camino de mi acercamiento a Vallejo no fuera errado. Redacté cuidadosamente las conclusiones de mi meditación, y, con satisfacción por mi parte, me doy cuenta de que no debo alterar nada esencial de lo que entonces —hace más de veinte años— escribí. Se resume en las líneas que siguen.

La verdad desnuda es que pocos creyeron en Vallejo desde el primer momento de su ser y hacer poéticos. *Los heraldos negros* (1919) fueron un ramillete de poemas recibidos con recelo por algunos, con escepticismo por muchos, y con alegría por muy pocos. *Trilce* (1922) fue una bomba en el campamento de las letras peruanas, y la reacción en contra que se produjo. La represalia, seguía viva, como herida abierta, años más tarde, martirizando la fina sensibilidad de Vallejo quien, exasperado ante la chatez mental de los intelectuales «instalados», clamaba: «Acuso a mi generación de impotente para crear o realizar un espíritu propio, hecho de verdad, de vida, en fin hecho de sana y auténtica inspiración humana. Presiento desde hoy un balance desastroso de mi generación, de aquí a unos quince o veinte años». Su presentimiento

[21] Ibid., *pág. 215.*

fue profecía. Pero se cumplió sólo en parte. En lo que a él toca, a partir de su muerte, su obra poética empezó a abrirse camino muy lentamente hasta colocarse en el primer plano de la actualidad literaria. El momento fue propicio. La generación de los años cuarenta quedó traumatizada por el terror de la realidad, difícilmente explicable, de un dolor humano masivo de proporciones jamás conocidas en la historia de la humanidad. Como generación poética, fue también sacudida y castigada por ese mismo dolor humano y arrumbada en sensibilidades artísticas trasnochadas.

En España, la consideración del problema se agrava por los efectos de la Guerra Civil —«incivil», según Unamuno— que significó la muerte para artistas de reconocida valía, la dispersión y el exilio para muchos de los que quedaron con vida, la paralización de un desarrollo cultural y artístico normal, la frustración y el desencanto de una inmensa mayoría y, finalmente, el aislamiento prolongado durante años, también en el aspecto literario. Las generaciones nuevas se vieron privadas de una auténtica inspiración humana, en el sentido que el desengaño de la guerra y las ciencias del hombre, en continuo avance, iban señalando. La exigencia de una solidaridad humana y la necesidad de un lenguaje poético nuevo son las características de los poetas españoles de la década de los años cuarenta, aunque es claro que esta afirmación sumaria precisaría algunas matizaciones para su total validez. Pues bien: solidaridad humana y lenguaje nuevo son dos notas fundamentales del quehacer poético de Vallejo. Fue, pues, el precursor de la española generación poética de posguerra, un curioso precursor por serlo «a posteriori», ya que con él coincidió, sin apenas conocerlo, esa nueva generación.

De este hecho psicológico y social arranca el ecumenismo poético vallejianista. Su conocimiento, muy escaso al principio por la dificultad de acceso a su obra —como queda dicho— fue generalizándose de manera firme. Fueron naciendo, como resulta lógico, múltiples interpretaciones de esa obra. Pero, dicho sea en términos generales constatados estadísticamente, la lectura de su poesía fue ganando adeptos día tras día, hasta quedar Vallejo consagrado de forma aplastante como el poeta más representativo en todos los campos de la sensibilidad poética y en todas las zonas de la composición social de sus lectores. Me reafirmo en la opinión según la cual se puede sostener que la ola de actualidad, cada vez más intensa, que envolvió y envuelve a Vallejo, se debe al hecho de que su poesía, aun siendo un mundo autónomo y cerrado, está dotada de unas características tan eficaces que en ese mundo nos vemos insertos todos, porque llega hasta las raíces más profundas de nuestro ser, de nuestra identidad en cuanto seres humanos que vivimos en una determinada coyuntura histórica. Escribí textualmente lo que sigue:

Hay que reconocerlo: la vigencia, cada día más en alza, de Vallejo se apoya también en motivos extraliterarios. Hay como un rito de admiración sacra hacia el hombre-mito que los biógrafos nos han dado a conocer, acentuando rasgos no siempre fieles a la realidad de los hechos; rasgos que, sin embargo, son los más abiertamente señalados y también, en algunos casos, los más sutilmente manipulados: el Vallejo desventurado, desvalido, pobre, para algunos hasta mísero, despierta un sentimiento de conmi-



seración teñida de un cierto sadismo psicológico. Es el héroe de vida pobre que, ganada en buena lid una difícil batalla, huye, mitificado ya, y muere lejos. Para otros, la urgencia de rendirle ahora, de forma acumulativa, todos los honores, es la redención justa y necesaria de un oculto y masoquista sentimiento de culpabilidad nacido de no haberle reconocido antes como poeta, y tal poeta: una forma de desagravio. Y creo que para no pocos, el pedestal de honor en el que le veneran, con frecuencia sin conocerlo a fondo, se debe al matiz político-social de su ideología; en concreto, a una simpatía declarada por el marxismo, profesado por Vallejo al menos en los últimos diez años de su vida. Entre nosotros, la fama del peruano se explica por una que podríamos llamar conexión racial: el agonismo de Vallejo llegó a ser identificado con la agonía de España. En los poemas de Vallejo, según algunos, se puede comprender mejor «aquella fecundísima realidad histórica de España, de cuyas entrañas ensangrentadas nacieron sus lectores últimos». Pero el motivo fundamental, que no excluye a los demás, antes al contrario, los integra a todos, es, a mi juicio, único y plenamente válido por ser literario. Es la autenticidad de la personalidad y de la obra de Vallejo, convertida en paradigma de la autenticidad que las nuevas generaciones viven y exigen. De ahí que encuentren en su lectura alimento, con frecuencia duro de digerir, pero plenamente eficaz, de esa ansiada autenticidad[22].

Esta opinión panorámica, formulada hace más de veinte años, está necesitada, sin duda, de alguna operación de lima y pulimento, a la vista de los acontecimientos españoles e internacionales ocurridos, justamente, durante estos últimos veinte años. Pero, en lo fundamental, sigue siendo ajustadamente válida, por lo menos para mí.

No puede ser de otra manera por algunas razones que hunden sus cimientos a una profundidad mayor que los cimientos de las ideologías. Diré brevemente algunas.

Ante todo, el origen español de Vallejo. De él se puede afirmar que había recibido a España «por vía intravenosa». En efecto, nadie ignora que su padre, Francisco de Paula Vallejo Benítez, fue hijo del sacerdote gallego José Rufo Vallejo y de la india quechua Justa Benítez, y que su madre, María de los Santos Mendoza Gurrionero, fue hija del también sacerdote y español Joaquín de Mendoza y de la india chimú Natividad Gurrionero. Por tanto, los dos abuelos de César Abraham Vallejo Mendoza fueron (eran) españoles. Es una razón que no precisa comentario alguno. De sangre, Vallejo era medio español y medio indio. Sin duda, este dato puede explicar ciertos aspectos de la vida y de la psicología del Cholo.

A esta razón se añade otra que parece fluir espontáneamente de ella. Me refiero a la idea que Vallejo tenía de España —y con esto vamos recapitulando y preparando la conclusión—. Esa idea estaba tan arraigada en cariño y en ríos de sangre, que hizo que la hipóstasis entre madre y España, entre hogar y España, fuera una constante en su vida y se manifestara en desesperada ansiedad en momentos culminantes y críticos de su vida, es decir, en aquellos en los que él, habiendo perdido la madre y el hogar, creía que estaban en peligro el nuevo hogar y la nueva madre que él se había atribuido, y que no era otra que España. Se lo exigían su nacimiento y su instinto de supervivencia. Sobre este detalle debe ser entendido el poemario entero *España, aparta de mí este cáliz;* de ahí, su grito angustiado: «Si cae España —digo, es un decir— ¡salid, niños del mundo; id a buscarla!». Tampoco esta razón necesita glosa de ningún tipo[23].

[22] *Francisco Martínez García,* César Vallejo. Acercamiento al hombre y al poeta, *edición citada, págs. 28-29.*
[23] *Cfr. a este respecto, Francisco Martínez García,* op. cit., *pág. 333.*

Aludiré, por último, a la concordancia, unanimidad o empatía entre Vallejo y lo español. El DRAE entiende por empatía la «participación afectiva, y por lo común emotiva, de un sujeto en una realidad ajena». Por su parte, la psicología ha llenado páginas estudiando este fenómeno. Vallejo emitía y recibía en la misma onda que todo lo auténticamente español. Vallejo participaba, para bien y para mal, y de manera extremosamente emotiva, de todo lo español. Vallejo vivía en concordancia unánime, es decir, en una sintonía hecha de fibras de un mismo y único corazón y de una misma alma, con todo lo español. ¿Se necesita alguna nota aclaratoria? Toda la obra poética de Vallejo es, a un tiempo, razón y prueba de la razón a la que me refiero. Los caminos de la sangre no tienen marcha atrás ni son susceptibles de rechazo. Si, además, son tenidos como los únicos que uno puede transitar, en cuanto ser vivo en totalidad, entonces...

...Entonces, estamos en el caso de Vallejo. Y entonces queda abierto y al descubierto el secreto del sumario de la recepción de Vallejo en España y el secreto de su perdurabilidad y vigencia irrevocables.

Francisco Martínez García





Musil: el hombre sin propiedad

D*er Mann ohne Eigenschaften* es el título adjudicado por Robert Musil a su (hoy) famosa novela. Las diversas traducciones de esta fórmula son equívocas y mezquinas respecto al original, salvo, quizá, la propuesta por André Gide: «El hombre disponible». Aunque parcial, muestra con elocuencia el costado libertario de esta figura.

A lo largo del texto, Musil utiliza tres palabras cercanas: *Attribute* (atributos, lo que nos reconocen los demás), *Eigenschaften* (propiedades) y *Eigenheiten* (peculiaridades). El MOE (y así citaré en adelante tal libro) es, pues, más bien un hombre que carece de propiedades, de cosas propias, un hombre impropio, inapropiado, desapropiado, en el sentido de desposeído de propiedad, expropiado. Martín Menges, con fuerte decisión sociológica, traduce *Eigenschaft* por «rol» o «papel»: modelos de relación socialmente definidos, manifestaciones de la presión social, expectativas de conducta. Esta falta de roles equivale al desdén completo por la sociedad como geometría de las conductas esperadas: lo no comunitario absoluto, el autismo.

El MOE no se adjudica ningún lugar preciso ni reconocible en la sociedad. Los demás tampoco lo hacen. Musil, en este sentido, nos propone una moral que se construye contra la psicología, en tanto ésta es un sistema de caracteres reconocibles desde fuera. Esta tarea se convierte, a su vez, en el objetivo de la literatura. De alguna manera, lo opuesto a la novela estructurada por el realismo social y psicológico del siglo XIX. La novela musiliana es reflexiva y no psicológica. Es un *Bildungsroman*, una novela educativa, pero no de un carácter concreto, sino de ideas abstractas. La novela tradicional basaba su psicología en la moral de los caracteres, en un paradigma de «vida correcta». Pero ésta es, justamente, la que, en Musil, se evapora y se disipa en el aire. Por eso es clara, pura, incondicionada.

El carácter del MOE está en constante estado de postergación. «No dice que no a la vida, sino que aún no, y se ahorra la decisión. Lo entiende con todo el cuerpo», reza la definición musiliana (2,97 de MOE). Si se prefiere la definición de otro personaje, Walter (1,17): un hombre que lo sabe hacer todo, que lo conoce todo, pero que



nada de lo que hace y sabe le es propio. Sus saberes y prácticas no son propiedades, él es nada. «Un hombre y ningún hombre.» En un primer relevo parece que estamos ante el sujeto de una entidad jerárquica, de las que reclaman conductas de estricta ortodoxia: un ejército, los cuadros políticos militarizados del fascismo, tal vez una sociedad que se militariza crecientemente. Un hombre que, por no poder/deber apropiarse de lo que hace, permanece extrañado de los objetos de su praxis: alienado.

Al separarse los atributos del hombre, quedan aquéllos sin éste reducidos a mera abstracción. La actualidad disuelve una figura antropomorfa del sujeto humano, que se traduce a palabra sin cuerpo. «En lo abstracto está lo esencial y en la realidad está lo que carece de importancia.» Llevado a su extremo, este tipo abstracto de sociedad es, otra vez, el ejército, imagen suprema del orden que se pone a prueba en el hecho caótico por excelencia: la guerra. Aniquilación, la musiliana «epidemia geométrica». El dominio de lo general sobre lo particular y del orden abstracto sobre lo individual concreto acaba en muerte. Es la disolución y, a la vez, la reducción al absurdo de la más característica utopía humana, la inmortalidad. Asegurada por un orden cerrado, la eternidad acaba con el hombre que quiere eternizarse, según la fórmula del filósofo y psicólogo tan leído por Musil, Ludwig Klages: «El camino hacia la vida pasa por la muerte del yo.»

La génesis del MOE es paradójica. A él pertenecen la vivienda y el edificio que habita, pero él carece de propiedades. En cambio, su padre sí las tiene. La ruptura se produce en el vínculo hereditario, que se convierte en una frontera: el hijo no hereda las propiedades del padre. Dicho sociológicamente: el pequeño burgués, nuevo modelo heroico de la «sociedad-hormiguero», no recibe las facultades paternas, las del burgués competitivo y pionero del siglo XIX. O dicho freudianamente: la herencia del padre queda vacante, el padre es el último falo y el hijo, un castrado. Es, conforme una de las fórmulas de Musil, el hombre moderno como habitante de una clínica, paciente y convaleciente de una enfermedad incurable. Le resulta difícil elegir un estilo con el cual identificarse, a pesar de que dispone de todos, en un instante universal donde se engloba el completo pasado, desde la arquitectura asiria hasta el cubismo, por seguir la imagen musiliana. No carece de oferta identificatoria, carece de poder para cargar una opción con la validez que la conecte con la ley. Su mundo de normas está afectado de invalidez (jurídica, pero también corporal, de ahí la metáfora de la clínica), es un universo anómico (falta de virtualidad en la norma y enfermedad se aproximan también en la paronomasia: anomia/anemia).

En la casuística del MOE destaca su carencia de elementos esenciales, es decir de constantes de identidad que mantengan la sustancia, difusa y homogénea, y las formas, cambiantes, sometidas a la perfecta igualdad de lo abstracto: la esencia. El MOE no está nunca en un lugar fijo, circunscrito por la esencia. Es el hombre cualquiera, el *uomo qualunque* de la sociología fascista, el nivel homogéneo de la masa que permite el gobierno de la criatura excepcional, pura cualidad, el conductor. En lugar de su impotencia para asumir las propiedades paternas, el omnipotente líder.



El MOE es un carácter, pero carece de carácter. Su alma (su psique, si se prefiere) es «el gran agujero». Constantemente se pregunta si esta vida que va viviendo y que es su vida, es, además, o ante todo, la que debería ser. Pregunta sin respuesta, ya que el deber ser surge de una norma válida. Nunca sabrá el MOE qué grado de autenticidad tiene la única vida que puede vivir.

El rechazo de la esencia es una de las incontables fórmulas para definir la libertad. Un mundo inesencial es un sistema donde nada se fija y, por lo tanto, donde todo se desata y se mueve libremente. Es la disponibilidad absoluta. Pero, por paradoja, este absoluto, como todos los demás, lleva a la aniquilación. Al carecer de esencia, el MOE también carece de existencia. Tiene todo a su disposición, pero no puede escoger. Su libertad, por inoperante, es inexistente. El se mueve en un mundo de posibles, donde la posibilidad se reproduce y conserva a sí misma, impidiendo el paso al acto. Libertad inocua, pura virtualidad, insumisa a toda normativa y, por lo mismo, incapaz de fijarse normas de acción. Como personaje, el MOE es también una gran falta, ya que no se lo puede resolver sometiéndolo a las leyes de la biografía, como en la novela del XIX. Es, según la aguda fórmula de Maurice Blanchot, alguien que se vive como la teoría de sí mismo, pero que nunca pasa a ser la práctica de sí mismo. Su palabra es el vacío considerado como perfección, o sea: como plenitud negativa. El suyo es un discurso de ideas que no tienen verdad ni conducen a ella, el nihilismo final de un discurso puramente autosustentado, absolutamente autónomo, babélico.

La contrafigura del MOE es el personaje del director Fischel, que encarna las propiedades sin hombre, *pendant* del hombre sin propiedades. Fischel es el mundo descentrado que sigue, en la historia, al mundo antropocéntrico, característico de la modernidad. Durante siglos, el hombre fue el centro del conjunto. De pronto, ha desaparecido de tal centro. Se ha producido una expansión del Yo, pero no de cada yo concreto e individual, sino de un Yo abstracto que, vanamente, intenta reemplazar al hombre paradigmático del humanismo. Con él se extingue la fe en la experiencia y en la acción, que aparecen, ante el MOE, como una mera ingenuidad.

En el esquema clásico, el héroe es un hijo que se educa para llegar a ser padre. En el MOE, el padre de Ulrich es, aparentemente, el culmen de lo paterno, un jurisconsulto, un hombre de ley. Sólo que la ley que señala al hijo es anómica, carece de validez. Es inútil que el padre, pues, lo instituya como su único heredero, ya que no hay herencias. Hay en la novela una carta del padre (I,19), que es la inversión de la carta homónima de Kafka. En ésta el padre personifica una ley válida, pero que se identifica con él. Al morir el padre (el Zaddik de la tradición judía cabalística) muere la ley: el hijo queda sin herencia. En Musil, en cambio, el padre es válido y está dispuesto a ser heredado, pero la ley es inválida. El *Du*(Tú) de Kafka es un padre mayúsculo e inabordable. El Tú musiliano es el hijo, caricatura de un gigante paralítico. Ambos hijos, el del padre insustituible y el del padre anómico, se quedan sin hijuela en el mundo.

El padre instruye a Ulrich, pero su sabiduría es fragmentaria, consiste en aforismos sueltos. El hijo no puede creerlos. Y el efecto es la «mala educación» del héroe, a partir de que no inscribe, dentro de sí, la marca inhibitoria del tabú, según veremos. Es notable, por ejemplo, que no sepamos nada de la madre de Ulrich y que la hermana aparezca como alguien del cual habla el padre. Estas figuras femeninas, fundantes de la subjetividad del MOE, pero que están borroneadas por la falta de un decreto paterno claro, no pueden servir como ejemplos para formar el sentimiento basal de la cultura y la subjetividad, el horror al incesto. El MOE no es Edipo porque está como enceguecido de antemano para distinguir la prohibición elemental, que es, valga la repetición, la distinción original.

Por eso es «natural» que al final del texto (aunque la novela esté inconclusa) Ulrich y Agathe decidan el incesto ante el ataúd del padre. La herencia no es la legalidad, sino lo contrario, una norma inocua. El incesto se convierte, así, en «la pasión privilegiada»: efusión mística, unidad, búsqueda de la abstracción como espacio decisivo de la condición humana. El *Sí único* del amor cátaro, la fusión de los amantes al realizar transgresivamente su amor, como en la *cortezia:* el discurso, también privilegiado, del amor en Occidente, un género literario.

El incesto de los hermanos remite, a su vez, a otros espacios míticos de la literatura alemana: el viaje al sur, al lugar del placer irrestricto, la pérdida de la subjetividad y la aniquilación. Aschenbach, en *La muerte en Venecia*, por ejemplo. El amor de Ulrich y Agathe implica un proyecto de suicidio, es un «viaje a las orillas del ser», un jardín de luz fuera del mundo, tal vez el Paraíso anterior a la cultura, sin tabúes sexuales. O, si se prefiere, la perdida sacralidad del mundo, abolida por la instauración de la ley. Lo sagrado es unidad y la ley es historia, escisión y dispersión. El incesto, al reunir las dos mitades míticas del ser, se constituye en alegoría de la unidad sin ley. Dentro del contexto del MOE es un resultado de la anomia, es decir, de la pérdida de validez de la ley. De modo que el final frustrado de la educación del héroe se convierte en recuperación del origen.

Vale la pena reunir el MOE con otros textos ficcionales alemanes contemporáneos en los que el incesto aparece como una cifra de ese complejo: la relación madre-hijo en *Demian*, de Hermann Hesse; los amores entre hermanos de *El elegido*, *Sangre de welsas* y *José y sus hermanos* (personajes del Faraón y su mujer), de Thomas Mann.

Anecdóticamente, Musil refuerza el final, a la vez antitabuico e inacabado, de su texto, con algunas circunstancias personales expresivamente coincidentes. Antes de nacer Robert, sus padres habían tenido y perdido una hija. Este fantasma sororal puede impulsar a su corporización, a la vez que a teñir la imagen de la mujer amada con un elemento fantasmático. Musil se casó con Martha Marcovaldi, una mujer que había tenido otro marido y un hijo con éste. Era la mujer de otro y Musil escribió sobre Martha: «No es lo que he conseguido y adquirido, ella es lo que soy y sigo siendo». La mujer de otro con la cual se funde la identidad del amante, aparte de



volvernos, una vez más, al mundo del amor cortés, puede sugerirnos la reunión metafórica con la madre. La madre, mera metáfora, de Ulrich.

En efecto, aunque desmontada en sus componentes y con un resultado paródico, MOE es una novela educativa. En cualquier caso, una suerte de epopeya de la mala educación y de la anomia. Maurice Blanchot, sagaz como siempre, la considera el resultado de un lema musiliano, extremo y fronterizo: suicidarse o escribir. El emergente es «un imponente fracaso, un monumento admirablemente en ruinas». Musil dudó en caracterizar su obra: no una confesión, sino una sátira. O tampoco: una construcción positiva. Es decir: no una obra romántica en plan sublime, sino irónico o, por fin, una novela como Dios manda, o sea, un artefacto arquitectural y biográfico, científicamente construido. Sólo que un error en cuanto a la resistencia de los materiales conduce el conjunto al derrumbe. Un cuarto de espejos, por seguir el símil constructivo, donde el protagonista se mira en los demás y ve que éstos repiten sus gestos en clave de irrisión y de lamentable parodia. Es entonces cuando Ulrich empieza a dudar de la «seriedad» de su empresa (querer ser el héroe de una grave novela formativa) y sospecha que él también es parodia, mundo al revés y manga-por-hombro. Acaso, entonces, los demás lo tomen por espejo para sus propias y proyectadas realidades caricaturescas. Todo resulta un tejido inauténtico, una consecuencia más del estado de anomia básico.

Los personajes de MOE suelen ser de talante mesiánico y bondadoso: quieren salvar al mundo e imponer la utopía de la vida buena. Sólo que lo hacen en clave de parálisis y delirio. El resultado es la parodia de los proyectos. Diotima quiere hacer del hombre de negocios, Arnheim (tal vez un retrato del político Walther Rathenau mezclado con algo de Thomas Mann) un hombre de espíritu, una especie de síntesis entre el oro financiero y el alquímico. Clarisse quiere redimir al mundo promoviendo una hazaña redentora. Walter, su marido, un protofascista, aspira a la salud telúrica de la sociedad, un retorno purificador a la sangre y a la tierra. Hans Sepp también invoca a la fuerza de la sangre y lucha contra «el espíritu comercial judío». El poeta Feuermaul (literalmente: *mula de fuego*, tal vez un retrato de Franz Werfel) proclama la radical bondad del hombre y es pacifista. Meingast (quizá retrato de Ludwig Klages) concibe al mundo como «un poderoso delirio». Lindner proclama la necesidad de una nueva ascesis, un radical moralismo. A su modo, el asesino Moosbrugger es, también, un radical, un absolutista. Todos «comprenden» que el mundo ha de ser removido de raíz y que la salvación es la empresa, o sea que caminan sobre una dialéctica de perdición-redención. Pero no hacen sino caminar sobre, resbalando como sobre un puente de moho, según insinúa el apellido del criminal.

Leona, la cantante de cabaret, vulgar y desmayada, es una suerte de caricatura de esa hechicera que aparece en las novelas de caballerías para instruir al héroe con sus artes mágicas. Bonadea (la diosa buena) es otra maga, cuyo amor conquista Ulrich hablando de deporte y de mística, ya que el deporte es la mística contemporánea. En el deporte se desarrolla la potencia y se baten los *records*, traducción moderna



del don y la prueba caballerescos. Se forma en él una raza de conquistadores, cuyo modelo es el caballo de carreras. Simétricamente, la música es la exaltación sensorial que lleva a la parálisis contemplativa. Es Walter, maestro decadente y regeneracionista, faz complementaria del protofascismo activo. Su alumno, Ulrich, le resulta atractivo porque es, justamente, un MOE, «incapaz y triste».

El conde Leinsdorf es el maestro en el mundo de los negocios, y su amante Diotima (el nombre platónico del amor mundano) es una cortesana ilustrada, maestra, a su modo, en materia erótica, en un complejo de sensibilidad e inteligencia. El narrador observa de ambos que, para ellos «la civilización era todo aquello que el espíritu no podía dominar» (2,24).

Arnheim, por su parte, es el maestro total, que conoce todas las disciplinas. Es el «dueño de todas las propiedades» de las que carece Ulrich, es único y ejemplar: por ello, inimitable. Lo anima una potencia que sólo él posee y no puede transferir, por lo cual parece misteriosa. En consecuencia, es un maestro omnisciente cuanto inoperante. De él dice Ulrich (2,69): «Es completamente opuesto a mí. Disfruta la dicha de tener espacio y tiempo. Cuando se encuentran en la pura actualidad, lo satisfacen».

Tal vez la mayor imagen de maestro inocuo sea la del general Stumm (*el mudo*, el que no puede dirigir la palabra). En el episodio de la biblioteca (2,100), tan borgiano, si se quiere, el general desanima a Ulrich de conocer todos los libros del mundo, lo desconecta de la posibilidad de saber. El mismo bibliotecario es un ejemplo al respecto: no lee ninguno de los libros que custodia, salvo los catálogos. La biblioteca ilegible es una poderosa alegoría de la anomia. Allí están todos los discursos del mundo, amputados de lectores y lecturas.

Tampoco falta el doble en la «novela». Moosbrugger, el asesino, empieza por ser una voz que escucha el MOE y acaba adueñándose de la mitad del relato. ¿Quién es el doble de cuál protagonista? Moosbrugger es la tentación del *alter ego*, la verdadera y auténtica identidad (por ello, irrealizada). Un maestro positivo y activo, pero en el mundo del mal, un santo dostoievskiano del crimen. Es, quizás, el único personaje que reconoce validez a la ley pues, de lo contrario, no podría violarla. Los demás maestros invocan la ley pero no creen en ella. Moosbrugger sí cree en ella e invoca la transgresión.

Moosbrugger, en sentido más amplio, es quien realiza el inconfesado deseo de los demás personajes: infinitud del impulso, disolución del yo, moral de la guerra. La locura y la utopía se encuentran en el lugar donde ésta se realiza, donde Ninguna Parte deviene Alguna Parte. El mal es una utopía y el cuerpo del asesino le da asiento terrenal. A su vez, para Moosbrugger, su propio cuerpo es irreal, utópico, y él trata de realizarlo en el cuerpo de los otros, apoderándose de éste por medio del homicidio. Es un padre invertido, la irrisión paródica de la instancia paterna, pues quita la vida a quien la tiene, valga el pleonasmo. El cuchillo es parodia del falo, la herramienta que anonada todo placer y todo dolor, al dar la muerte. Pero es también el instrumen-



to de las heridas simbólicas: con un cuchillo, e infligiéndose un gran daño, el criminal se quita una espina.

Encerrado en una celda, solitario, omnipotente, el asesino baila como el demiurgo de Nietzsche. Es un hombre que carece de otro, un superhombre. Un gigante aniquilador y solipsista, el héroe del mundo futuro, auroral, sin memoria histórica, convertido en absoluto presente.

Musil culmina la crisis de la novela educativa que atraviesa el siglo XIX, paralela al desarrollo de dicho género. Novalis, en *Enrique de Ofterdingen*, y Gottfried Keller, en *El verde Enrique* (la coincidencia de nombres no parece casual) ya nos anticipan a un héroe formativo en clave de alejamiento del mundo, contemplación e interioridad solitaria, respuestas al modelo goethiano de Wilhelm Meister. Luego, Dostoievski hará la irrisión de las lecciones magistrales, los discursos de los sabios que se oponen y se neutralizan, en *Demonios*, y la escena se repetirá en *La montaña mágica*, con la parálisis mutua que producen las disputas de Naphta y Settembrini, el doctor Krokovski, Behrens y Peeperkorn.

Al fondo del MOE está Kakania. Por sus iniciales (K.K.: *kaiserlich-königlich*, los atributos de la monarquía austrohúngara) evoca al imperio habsbúrgico de preguerra. Es, en grande, la escenografía de la anomia que acabamos de ver: una constitución liberal y un gobierno clerical que opina como librepensador acerca del clericalismo, una monarquía absoluta pero parlamentaria, una sociedad que proclama su aristocracia y, al tiempo, la igualdad ante la ley. De algún modo, buena parte de la Europa que Arno Mayer describe en *La persistencia del Antiguo Régimen*, una modernidad llena de arcaísmos que lleva a la Primera Guerra Mundial.

Si se hace abstracción de este referente, Kakania, como elemento inmanente de la novela, es una suerte de utopía parodizada por su realización, como todo en Musil: la ciudad abstracta del orden abstracto, un montaje urbano hecho con maquinismo y ciencia matemática, elementos que no sirven, sin embargo, como claves de la vida cotidiana. Es la Ilustración que se pone en crisis al cumplirse: el hombre ilustrado ha conquistado la realidad y perdido los sueños. Se ha convertido en señor de la tierra pero, a la vez, en esclavo de la máquina. Los dioses transformados en ingenios mecánicos han recuperado su señorío sobre el hombre que inventó los ingenios para perder el miedo a los dioses.

A los novelistas del realismo les interesa el pasado en tanto se puede reconstruir con documentación y ciencia. A Proust, como recuerdo. A Musil, de ninguna manera. Lo mnemónico en su narrativa es débil; los hechos que ocurren en ella, intercambiables. A cambio del cuerpo de la historia, le importa la parte fantasmal de los eventos, lo ideográfico de la biografía. En los hechos, o en aquello que así se denomina, siempre hay algo de irreal o de aún-no-real. Si hay una historia para Musil, es la historia

autónoma del espíritu: una historia, de nuevo, fantasmática. Un recorrido muy paulatino, hecho con pequeños pasos. No cabe en ella el elemento progresivo:

> Cada progreso es una conquista en lo particular y un desgarro en el conjunto; es un acrecentamiento del poder que repercute en un progresivo crecimiento de la impotencia, y nada puede hacerse contra ello. (MOE, 2,40)

Las experiencias o, por mejor decir, su aspecto inmanente, las vivencias, son nuevas, pero incomunicables, y el repertorio de formas en que se cristalizan es siempre el mismo. La historia, pues, ocurre en lo interior, en lo vivencial. En el mundo hay la repetición de un número limitado de conformaciones y transformaciones. El mundo es morfología sin vivencia; el «alma», la interioridad, es un vacío que se llena, pasajeramente, con contenidos vivenciales imprevisibles y, por lo mismo, no reducibles a sistema, ni clasificables. Son, tal vez, *la vida*. Por eso siempre el presente tiene un aspecto de decadencia y es, en realidad, transición, inmadurez. El presente nunca es del todo pleno como tal, es aún-no-presente. El inalcanzable presente de Octavio Paz, el inhabitable tiempo contemporáneo, una utopía, entre tantas, montada por la modernidad.

Mirado desde aquella perspectiva fantasmática, el mundo no es un sistema y su posible o supuesta historia, tampoco. Lo permea y lo ahueca la mirada ideal, como aconseja la ironía romántica, hasta encontrarlo bello en su misma imperfección. Por otra parte, la calidad de lo real no asegura nada compacto ni necesario. Lo que ocurre pudo ocurrir de otra manera: el evento no es más importante, ni, en consecuencia, más digno de ser narrado, que su posibilidad. Lo que llamamos *realidad* es la supuesta suma de todos los posibles, algo inabarcable para la mente individual, una utopía más. Sólo quien pudiera describir la duración inmanente de los hechos, la bergsoniana *durée,* quien pudiera apoderarse, por medio del lenguaje, del tiempo puramente vivencial, podría narrar cabalmente un acontecimiento. Lo demás es impotencia, imposibilidad narrativa, errancia y fragmento.

Esta ruptura de la dualidad clásica (saber y vida) lleva a un cambio crítico en la calidad misma del saber: éste supone una pasión, la pasión de saber, precisamente. Aún el conocimiento preciso y exacto necesita de ella. No es el individuo quien conoce y se identifica como tal individuo en el acto de conocimiento, sino la vida quien se reconoce a través del individuo. Todo conocimiento parcial amenaza la identidad auténtica, que es la totalidad que se re-conoce como tal. El individuo, en tanto, para el cual el todo es inaccesible, pues debería pertenecer a él para que fuera todo, permanece en la inautenticidad y la perplejidad de lo parcial.

Posibilidad como opuesta a realidad necesaria significa, si se quiere, utopía, y vuelta a cerrar el ciclo. Tejida de circunstancias contingentes, lo que llamamos realidad es mera presencia circunstancial, única manera de articular lo posible, de impedir lo imposible, por mejor decir. Todo cambio de posibilidad modifica el conjunto de posibles, de modo que la realidad total es inestable y variable.



Como vamos viendo, lo utópico impregna todo el discurso musiliano y, consciente de ello, el autor clasifica sus utopías en dos grandes zonas: *la vida exacta* y *el otro estado.*

La vida exacta es la utopía positivista: tiene un gran poder de explicación, pero es ciega ante el impreciso alcance de la realidad. La ciencia exacta tropieza con la vida, es incapaz de penetrarla. Es neutra a los valores, amoral como la naturaleza. Todo valor es, para la ciencia, mera función. Sustituye la vieja fe religiosa por la creencia en el progreso, pero no advierte que, al amputar el curso de la historia de toda finalidad, sumerge al sujeto en una suerte de sistema de cordilleras que llevan, por sus interiores, de una a otra, y a ninguna parte. El hombre de la ciencia exacta está fuera de la vida y, por necesidad, fuera de la ciencia. El yo se pierde por falta de contactos con el afuera real, y éste pierde, simétricamente, su carácter de realidad. Las relaciones con el perdido mundo se tornan oscuras y pierden color, sólo se afirman negativamente. Si, para entender, es necesario tomar distancia, la verdad total se alcanza en un estado de mística mudez y sólo al precio de su destrucción. La exactitud es abandono del mundo y su recuperación sólo se advierte en un horizonte de mística negativa, de religión nihilista, cuya cifra pueden ser el incesto y la fuga con la que termina el discurso del MOE, aunque no su historia. El resto es inenarrable. O es otro terreno utópico, el de la negación. Con ello la utopía de la vida exacta toca la otra utopía musiliana, la del otro estado, que es la nostalgia de la auténtica vida, la invivible, la nostalgia de estar en sagrado, por fin.

¿Cabe alguna moral en este «mundo» de disoluciones y de leyes inválidas? Se dice en MOE (2,63) que el hombre no es bueno, sino que es *siempre bueno*. Es decir: la bondad no es un acto, sino una cualidad, no esencial, sino existencial. Es el ir-siendo, el ente. Igualmente, el hombre nada puede hacer de malo, entendido el mal como un género. Puede ocasionar o causar daños o males, eso sí, pero ya en ellos interviene el otro como dañado, no la calidad inmanente de mala de la acción cometida.

Tal vez la doctrina moral del MOE la enuncie Walter (2,84) como la doctrina del *pasivismo activo*, una suerte de sonido que vibra en el MOE y que produce una cierta confianza que puede llevarlo a establecer los límites de sus peculiaridades *(Eigenheiten)*. Al percibir sus límites, puede constituirse en sujeto activamente libre, escoger dentro de las circunstancias, pero todo ello parte de una suerte de contemplación estática en la cual aparece el horizonte de la subjetividad, como por arte de magia. Tal arte es, tal vez, la música (el sonido).

El mundo moral de Kakania muestra una radical alteración con respecto a la moral tradicional. La frontera entre vida privada y pública se disuelve. La vida deja de ser orgánica y se mecaniza colectivamente. Ahora es inenarrable, abstracta y discontinua. La intermitencia es su clave. ¿Cómo articular a un sujeto moralmente responsable en tal panorama? Hay una vaga falta de normas, pero que no es la libertad. Es la mera fantasía que se opone a la voluntad clásica. Todo lo que ocurre es, en cierto modo, moral, «naturalmente» moral, excepto la moral misma. Entonces, ¿cómo, positiva o negativamente, se legitima moralmente un acto para alcanzar la categoría de

lo ético? Un mismo hombre puede ser anarquista y conservador, por ejemplo y, de hecho, en la novela, todo lo que ocurre en esa suerte de logia utópica y organizada que es la Acción Paralela, reúne el individualismo con el anarquismo, aristócratas y nihilistas en la búsqueda de un hombre sin roles, un hombre que es ningún hombre, libre y pasivo a la vez. Un hombre sin determinaciones que, puesto a no ser, no es siquiera libre, en tal caso.

Paralelos problemas implica rastrear la opción política de Musil. No ya la del MOE, que carece de determinaciones sociales y, por ello, políticas. Más bien se trataría de examinar rápidamente la situación política del ciudadano Musil.

En *Las confusiones del alumno Törless* se puede leer un anticipo alegórico de las dictaduras del siglo XX. Esta historia de unos hijos mimados de la burguesía que son encerrados en una escuela militar donde la educación se imparte en un hermético cuarto de torturas, se parece demasiado a las ligas de estudiantes, los clubes deportivos y las organizaciones de legionarios del fascismo y el estalinismo. El esclavizamiento del joven más bello por el sádico conductor (Basini, Beineberg), los ejercicios de yoga y la disolución del yo en un complejo preparatorio para la jerarquía de la guerra, evocan el mundo bélico de Ernst Jünger y la organización esotérica de la sabiduría a que es sometido Hans Castorp en *La montaña mágica* de Thomas Mann, así como otras formaciones corporativas que aparecen en la literatura alemana desde las logias de maestros y discípulos de Goethe, Jean-Paul y Novalis, hasta obras más cercanas, como *El juego de abalorios*, de Hermann Hesse y *El encuentro en Telgte*, de Günther Grass.

Musil puede ser calificado de apolítico si por política se entiende la adhesión a una parcialidad o la manifestación expresa de opiniones. En la guerra del 14 luchó por Austria y se manifestó patriota y nacionalista, como casi todo el mundo. Luego fue individualista y apolítico confeso. El nazismo le obligó a exiliarse en Suiza, donde murió. Fue antifascista, evidentemente, y se decantó por el futuro de la democracia, no a favor, sino en contra de ella. La democracia era la posibilidad democrática, el aún-no de la democracia.

El individualismo radical es una de las tantas cosas que Musil lleva a la consumación crítica a fuerza de agotar sus posibilidades. Sometido a la compulsión del yo para mantener la identidad, el individualista radical llega a la locura por compulsión. El yo es un ideal utópico que se petrifica al realizarse. Quien cree en él es un loco que se cree a sí mismo. Por contra, el hombre disponible, el MOE, puede cambiar de roles constantemente y aún inventarse unos roles, hasta devenir el desvarío de la identidad, el superhombre. Le son accesibles el crimen de Moosbrugger o el incesto de Ulrich, a condición de no decir nunca: «Yo soy el asesino, yo soy el incestuoso.» Esto implicaría reconocer validez a la ley.

Leído como síntoma histórico, el MOE puede alinearse entre los resultados espirituales o, más concretamente, religiosos, de la guerra 1914/8. La historia ocurre en



la preguerra, es una relectura de los tiempos previos a la crisis, o sea, cuando la crisis puede describirse aunque no, todavía, actuarse. Lo que un patólogo llamaría etiología de la enfermedad.

La guerra como experiencia mística y, en consecuencia, como narración de una crisis en la religiosidad tradicional, ha sido motivo para toda una literatura. Alguna, de signo heroico y belicista (Ernst Jünger); otra, de un humanitarismo pacifista (Henri Barbusse). En Musil, la guerra es una gran experiencia colectiva de acceso a lo irrazonable y a lo irracional, las dos vertientes del absurdo: lo que no podemos razonar y lo que no se puede razonar. Los problemas existenciales se agigantan con la guerra, convertidos en situaciones extremas, limítrofes. En vez de resolverse o conciliarse, se aniquilan. Ya no es el hombre individual quien se enfrenta con la muerte y lo invisible, sino la humanidad.

El mundo es nada y, por tanto, no puede ser el Reino de Dios. La religiosidad musiliana responde a esta evidencia posbélica con un repliegue hacia la interioridad. La omnipotencia divina es misteriosa, no se explica históricamente, pues la historia es el triunfo mundano del Mal. Dios es, más bien, el Gran Contradictor, que ha creado el Mal para condicionar el triunfo del Bien.

La religiosidad musiliana es, pues, independiente de la credulidad y nada tiene que ver con lo colectivo, con la liturgia, la religión revelada y el clero. Recupera las tradiciones del pietismo alemán y del jansenismo francés: la vida religiosa es una escuela espiritual, pero independiente de la *pietas*. Una religiosidad impía, si se quiere. El maestro de misticismo es, en consecuencia, más un matemático que un sermoneador. De nuevo, Pascal. «El espíritu de equilibrio matemático, la disolución del alma en los elementos, la ilimitada permutación de estos elementos, todo en interdependencia y construyéndose a partir de ella.» Una mística que huye de la noche mística, valga la paradoja, para secularizarse a la luz del mediodía, buscando la utópica precisión matemática. Llevada al mundo del arte, produce una fantasía estricta, conducida por el ideal del rigor científico: nada más lejano al sueño de la razón, la luz negra y las visiones de la noche romántica. Aunque, en otro sentido, en lo conceptual e intelectual, Musil sea un heredero de aquel primer romanticismo (Novalis) que intenta sintetizar la facultad de pensar con la fantasía poética en una forma matemática, que halla lo desconocido en lo conocido: la poesía del *Unheimlich*, lo siniestro, convertido en algoritmo universal. El arte irrumpe en la vida (cotidiana y utilitaria) con su diamantina presencia mineral, inorgánica, inhumana: la seducción transparente de la muerte.

Abundan en el MOE las metáforas del idioma religioso. La vida santa es, según vimos, una de las utopías que animan la historia. Ulrich, el creyente que no cree en nada concreto ni abstracto, concibe a Dios como un medio de contener la gravedad, así como la figura rilkeana del Padre que sostiene al Hijo y evita la Caída. Grave, en otro sentido, en el de la gravedad mística de quien nunca ríe.

La fuerte tendencia musiliana a la abstracción también puede leerse como un rasgo de misticismo. *Abstrahere*, en la mística alemana medieval (Meister Eckhardt, por ejemplo)

quiere decir «liberarse en Dios», perderse en el todo para recuperarse en él, un poco a la manera como Hegel propondrá la alienación y liberación en el Espíritu Universal, que es la historia. Musil critica a Hegel recuperando sus fuentes.

En el arte contemporáneo, a veces, la presencia de la abstracción ha sido entendida como una forma de misticismo (Ernst Gombrich). Georges Braque propone que la pintura penetre la cosa y se convierta en cosa, en lugar de representarla, como en el arte figurativo. Tanto en el lenguaje cosificado de la esquizofrenia como en el simbolismo poético, la palabra es objeto, es cosa. En ocasiones (Antonin Artaud) se ha sostenido la identidad de ambos lenguajes, locura y poesía.

Musil se sitúa, en este sentido, en el seno de una de las tendencias contemporáneas del arte, la abstracción. El extravío de los referentes, el fin de la mímesis. El rostro fenoménico de las cosas ha perdido su rol de modelo. La pintura es abstracta, la poesía es arreferencial, la novela carece de personajes y la música, de melodía. Paralelamente, el mundo de la experiencia se desorganiza y la estructura de la obra se deconstruye. El personaje novelesco deja de ser la interiorización de una individualidad que, a su vez, es la particularización de algo general, pares armónicos que se basan en la existencia de categorías como totalidad, mundo, visión de la vida, destino, carácter, en definitiva: historia. El mundo, al abstraerse, deviene una generalidad transindividual, desprovista de circunstancias particulares. No hay lado sensible del mundo ni, por ello, juega la intuición en él. La composición continua del mundo como continuidad entra en crisis y ya no se puede identificar el mundo con su visión, es decir, su perfil o contorno preciso.

La novela contribuye al gobierno del mundo, según la pretensión musiliana, pero ello, a costa de que pierda su carácter fabulador, de que se torne abstracta, no anecdótica, no eventual (la *Entfabelung* de Jakob Wassermann). «La historia de la novela, dice Musil, proviene de que la historia que en ella debe ser contada no está contada.» Deber pero decepción histérica, seducción por la falta, podría ser una fórmula de esta nueva novela. No un sistema, sino un caleidoscopio, un juego infinito de cambios y variaciones, que surge de un mundo sin punto de apoyo, donde no hay orientación, oposiciones ni rupturas. Es el mundo industrializado, burocratizado y racionalizado de la modernidad, tal cual lo describen, por ejemplo, Max Weber y Georg Simmel. La estructura social se centra en abstracciones y desplaza al modelo antropocéntrico del humanismo. El yo deja de ser autónomo e idéntico a un sí mismo constante, para asegurarse, apenas, la continuidad de un nombre, y tampoco siempre. La civilización urbana, industrial y masiva es un conjunto de propiedades sin hombre, cuyo sujeto, en parodia, es el hombre sin propiedades. La vida colectiva carece de fijeza y se sabe que alguien gobierna, pero ya no es el soberano Yo de antaño, sino un desconocido, o un sujeto supuesto y virtual.

Valores como estrictez y corrección empiezan a perder vigencia. El arte ya no es una representación del mundo, sino su contrafactura. «No es que tengamos mucho



entendimiento y poca alma, sino poco entendimiento en las cuestiones del alma», escribía Musil, ya en 1922.

Otra barrera que se desmonta es la que separa el sueño de la vigilia, como dos tipos de percepciones cualitativamente distintas. La percepción de la *sobrerrealidad* de los surrealistas es un intento neorromántico de sintetizar ambos niveles. Razón y alma, matemáticas y mística, se concilian en una simétrica *superrazón*. En la novela, la utopía de la vida recta se tuerce (nunca mejor dicho) hasta culminar en el incesto de Ulrich y Agathe. Si la dogmática de la normalidad imponía al héroe clásico una relación de adecuación mimética con el mundo y la naturaleza, sometiendo su libre individualidad a un estado de absoluta comprensión de sí mismo y de su entorno, ahora, el MOE es un individuo desapoderado, mundanizado, cuya alma es una segunda naturaleza que corresponde a las expectativas de la sociedad. Hemos llegado al cruce de los tiempos, a la utopía quiliástica de una sociedad inmóvil que vive en éxtasis, a una historia congelada después de la historia, a eso que hoy se llama hiperrealidad.

A pesar de que Musil da una respuesta privilegiada a estos desafíos del arte contemporáneo, su actitud ante la novela de su tiempo es bastante reticente. Es como si él se considerase el único maestro del cambio y juzgara a sus ilustres colegas como chapuceros o aficionados. *La montaña mágica*, por ejemplo, es modélica como proyecto, pero frustrada como obra: su espiritualismo es tan vulgar como el aceite de hígado de bacalao (sic). Joyce y Proust, por su parte, se deslizan por un estilo sin límites y se extravían en la dispersión. La novela contemporánea ha perdido la ingenuidad épica y se ha vuelto «inteligente», pero no lo bastante, según la medida musiliana. Tal vez se trate de una enésima expresión de su nihilismo.

Desde luego, donde más incide el aporte de Musil es en la puesta en crisis del realismo, ya que si la realidad no es concreta, mal puede la literatura tomarla como referente. La realidad como suma virtual de posibilidades sólo puede ser organizada por la abstracción, no por la mímesis. Hace falta una finalidad y ella aparece en el lenguaje porque siempre el lenguaje es direccional, sucesivo, se enfrenta con las posibilidades y las circunscribe. La totalidad virtual de esas posibilidades del lenguaje es el campo total de la poesía, el completo espacio literario. Pero, ante la mirada de un sujeto incrustado en un momento histórico, este campo es inabarcable por infinito, un sistema infinito (valga la paradoja) de correspondencias. La idea de la unidad del mundo surge, también por razonamiento paradójico, en esta pluralidad de perspectivas diversas.

El mundo se vuelve abstracto, las cosas se abstraen, pero, simétricamente, las ideas y demás abstracciones tradicionales, se cosifican. Entre ellas, el lenguaje. Frente a tal peligro, la defensa del poeta es el silencio. El silencio no puede ser cosificado. Pero tampoco puede ser convertido en decir. La defensa musiliana, en este sentido, también nos lleva a la aniquilación. Si bien nos propone un modelo de belleza sin modelo, la cosa bella como cosa-que-está-ahí, como mirada de la esfinge, aquello enigmático que nadie puede funcionalizar, sólo nos muestra un camino igualmente impre-



visible y una experiencia inclasificable: la muerte. Lo había sugerido ya Von Platen y otras voces repitieron la figura a lo largo del XIX: la belleza es la muerte, porque sólo la muerte es incomparable. O una utopía más: la vida sosegada de la creación sin hombres, el sexto día de la semana laboral divina.

¿Es posible, lógicamente, un arte cuyas imágenes carezcan de objeto? Después de la experiencia abstraccionista radical, el arte vuelve a lo concreto, en el sentido más romo y elemental de la palabra (con Theo von Doesburg, 1930): la cosa misma es el objeto, y no hay representación, sino presentación. Junto con la novela de la abstracción, prospera la épica más concreta y proliferante de imágenes que se haya inventado nunca: el cine.

Cosmovisión insegura, la descripción de lo posible como deber ser, tal podría ser la estética musiliana, en un intento de normativizarla. Una tarea donde se produce una especie de saber, a partir de lo ignorado, cuando lo posible va revelando sus correspondencias a través del lenguaje. Posible, viceversa, es lo que se puede decir, el mundo (cf el paisano de Musil, Wittgenstein). La literatura es, entonces, una clase o vía de acceso o práctica del pensamiento, pero no su ser, sino su aún-no. El puro y mero ser sin peculiaridades, la nada hegeliana como ser puro y sin historia: la promesa de ser.

> El mundo de la escritura y del deber de escribir está lleno de grandes palabras y conceptos que han perdido su objeto. Los atributos de los grandes hombres y sus entusiasmos viven tanto como sus causas y de ellos queda sólo una cantidad de atributos sobrantes. Fueron acuñados por un hombre notable, exclusivamente para otro hombre notable, pero estos hombres han muerto hace mucho y los conceptos sobrevivientes deben seguir siendo utilizados. (MOE, 2,77).

Para narrar la historia del MOE, entonces, se cuenta con una serie de conceptos y expresiones residuales, forjados por y para los «hombres notables», que sobreviven al olvido, pero que deben ser adoptados por los hombres sin ninguna notabilidad, los herederos de la anomia cultural.

Por ello, el escritor canta y transfigura su época, según la fórmula de Musil, por medio de esa capacidad consistente en convertir una infinitud de objetos en una infinitud de relaciones objetales, un infinito concreto en otro abstracto. No es el hijo de su tiempo, sino al revés, el padre, el engendrador *(Erzeuger)* de su tiempo. Es, tal vez, la única potencia supérstite en medio de un panorama de castración y aniquilamiento universales. O una enésima utopía musiliana: el mundo será salvado por la literatura, que es capaz de condenarlo y convertirse en un bello ejercicio de entendimiento humano.

Blas Matamoro



La lógica del alma. La literatura como des-escisión en Robert Musil

Un hombre que desea la verdad llegará a sabio, un hombre que quiere dejar libre juego a su subjetividad llegará quizás a escritor. ¿Qué debe hacer un hombre que quiere algo intermedio entre ambos?
Robert Musil

1. Los dos ámbitos

Robert Musil (1880-1942) reconocía que «la expresión teorético-ensayística tiene en nuestro tiempo más valor que la artística»[1]. Pero a pesar de que escribió varios ensayos se negó siempre a compilarlos confesando irónicamente que no le gustaba el hombre que los había escrito[2]. «No soy un filósofo, ni siquiera un ensayista, sino un poeta», declaró. Pero, aunque se le conozca ante todo como un literato no es fácil situar su obra y en ella se advierte el intento de encontrar una vía intermedia entre aquellos diversos géneros. Su creación principal, *Der Mann ohne Eigenschaften*, supone en nuestra opinión la puesta en práctica de tal búsqueda. Y la dificultad de encontrar esa síntesis entre filosofía, ensayo y poesía explica que Musil reescribiera incansablemente sus diversos capítulos.

Intentaré hacer ver en mi exposición algunos de los elementos centrales en la antropología, ética y estética de Musil. Elementos que se sitúan, anticipémoslo ya, en una perspectiva de respeto a la realidad y de subversión del mundo. La realidad, en efecto, no se reduce al mundo tal y como nos es dado y Musil, que afirma que «todavía no ha habido ningún arte grande sin teoría»[3], ve en ésta «el mapa para el caminante del arte, al que muestra todos los caminos y posibilidades, y que desenmascara lo que se presenta como necesidad obligatoria, como un camino casual entre otros cien»[4].

1 *Musil 69, 55, 288.*
2 *Musil 55, 282.*
3 *Musil 55, 288.*
4 *Musil 55, 667.*

¿Por qué, por ejemplo, considerar la literatura como algo peyorativamente subjetivo? ¿Por qué escindir lo subjetivo y lo objetivo como dimensiones opuestas, y no considerarlas más bien como complementarias? «Otro hombre»[5]. Ese podría ser, sentencia Musil, el título de su obra completa. El hombre actual, como veremos, el hombre escindido, sigue uno de los caminos posibles, pero ¿cuáles son las otras posibilidades? ¿Y cuáles de ellas, si las hay, responden mejor a su ser? Citemos algunos textos llamativos de Musil: «No quiero hacer comprender conceptualmente, sino sentimentalmente»[6]. ¿Se trata acaso de alguna forma de irracionalismo? «No hay más verdad que una, pero hay un centenar de posibilidades que son más importantes que la verdad. La verdad es el unívoco resultado de una actitud hacia la vida que nosotros no sentimos en absoluto unívocamente que sea la actitud verdadera»[7]. ¿Cuál es la actitud verdadera? ¿Y qué es eso de que la verdad sea una actitud *(Verhalten)*? Como quizá se vaya entreviendo nos encontramos ante un autor interesado por la antropología y la epistemología.

Pero que también se interesa por la ontología. Y que recogiendo de Nietzsche el concepto de devenir afirma: «A cada instante renacen de nuevo todas las cosas; considerarlas como datos fijos se revela como una muerte interior»[8]. «Ningún objeto, ningún yo, niguna forma, ningún principio es seguro, todo sufre una inevitable pero incesante transformación»[9].

Con todo, la principal distinción ontológico-antropológica de Musil es la existente entre lo que denomina *Racioide* y lo que denomina *No racioide*. Lo *Racioide* abarca «todo lo científicamente sistematizable, lo comprehensible en leyes y reglas, ante todo, por tanto, la naturaleza física»[10]. El concepto de agua, por ejemplo, queda fijado por su constante referencia a tal entidad, «puedo recabar sus cualidades de la vivencia, y la vivencia se repite con suficiente constancia (húmeda, líquida, transparente...). Las excepciones (por ejemplo, no transparencia) se dejan reconducir sin dificultades a «causas»[11]. Aquí los hechos se repiten con cierta monotonía que facilita su descripción y la comunicación unívoca *(eindeutig)*. Domina el concepto de lo fijo *(Begriff des Festen)*. Es independiente de las personas y de su aplicación y, por ello, universalizable. Lo racioide es, pues, tanto una característica ontológica de la realidad como una actitud antropológica ante ella. Encuentra como su modelo a Arquímedes y su objetivo es establecer series cerradas de experiencias, conceptualizar unívocamente la realidad permitiendo el cálculo y haciéndonos capaces de enfrentarnos a las exigencias de la vida.

En sentido contrario, lo no *racioide* es el campo «del dominio de las excepciones sobre la regla, (...) el campo de la reactividad del individuo frente al mundo y los otros individuos, el campo de los valores y las valoraciones, el de las relaciones éticas y estéticas, el campo de la idea *(Idee)*. Es el terreno patrio del poeta, el campo de dominio de su razón (...). La tarea consiste —aquí— en descubrir siempre nuevas soluciones, conexiones, (...) en indicar prototipos del decurso para el acontecer; en hallar modelos atractivos de cómo se puede ser hombre; en inventar el hombre interior»[12].

[5] *Musil 55, 290.*
[6] *Musil 79, 23*
[7] *Musil 82, 114.*
[8] *Musil 55, 662.*
[9] *Musil 69, 305.*
[10] *Musil 55, 701 y ss.*
[11] *Musil 55, 279.*
[12] *Musil 55, 781 y ss.*



Frente a la univocidad *(Eindeutigkeit)* y los conceptos fijos de lo racioide nos hallamos con la ambigüedad *(Zweideutigkeit)* de las ideas de lo no racioide dependientes de las personas y de su aplicación.

A mi juicio, esta división entre lo racioide y lo no racioide es la llave decisiva para entender la obra de Musil. Pues ambos «representan las dos actitudes *(Verhalten)* fundamentales dadas con la historia humana de la univocidad *(Eindeutigkeit)* y la *Analogie*»[13]. (Recordemos que planteamos, con Musil, al principio, como un interrogante, la «verdad» como resultado de una «actitud» no verdadera hacia la realidad).

Nos encontramos, dice Musil, «dos campos y también dos métodos»[14]. Y tras constatar que se intenta con frecuencia comprender racioidemente lo no racioide —es el caso, por ejemplo, del psicoanálisis— se pregunta si cabría también intentar comprender lo racioide de forma no racioide. (Musil reconoce aquí que Dilthey tiene cierta similitud con su posición). Como ejemplo de los dos métodos diferentes cita Musil la posibilidad de comprender a un criminal —y en su obra abundan los casos— por vía causal o por vía motivacional, es decir, de comprender sentimentalmente.

El campo de lo racioide surge «no de cualquier a priori, sino simplemente de las necesidades de la vida *(Notdurf des Lebens)*» que nos llevarían a la muerte si las situaciones no fueran conocidas y no fueran cognoscibles de forma unívoca»[15]. El campo de lo no racioide se relaciona con el principio fundamental de la analogía *(Analogie)*. Ésta «participa en gran medida del simbolismo del sueño»[16], y a través de ella tienen lugar «las deducciones lógicas del sueño, del sentimiento religioso, de las visiones (intuiciones) religiosas, del otro estado, de la moral, de la poesía»[17].

Nos encontramos así con el científico racioide y con el poeta no racioide. Lo que les separa es una «determinada actitud y experiencia cognoscitivas, así como también el mundo objetivo correlativo a éstas»[18]. Experimentan cosas distintas porque dirigen su atención en distintas direcciones y usan distintos instrumentos. Ahora bien, el poeta «no hace uso tampoco de un modo o una facultad del conocer distinta de la del hombre racional» (id). No racioide no significa irracional.

El pensamiento no es sólo racioide o entendimiento *(Verstand)*, sino también no racioide, espíritu *(Geist)*, y por ello «es un funesto malentendido aquel que opone el espíritu al intelecto»[19]. Hay que delimitar sus campos y métodos pero no dividirlos radicalmente lo cual sería tanto como escindir la razón humana y con ello al propio hombre. Lo que se necesita es establecer una teoría del conocimiento *(Erkenntnistheorie)* que amplíe la concepción actual de la verdad incluyendo los factores subjetivos y los objetivos, que considere el conocimiento no sólo como contenido, sino también como acto vital y, en definitiva, un replanteamiento de la distinción entre experiencia científica y experiencia de vida, entre ciencia y poesía.

Efectivamente, al relegar lo no racioide al campo de lo peyorativamente considerado como subjetivo se considera como secundario todo aquello que tiene que ver con la dirección en la que encaminamos nuestros pasos, con los valores, con la ética y con la estética.

[13] *Musil 55, 343.*
[14] *Musil 80, 966.*
[15] *Musil 55, 343.*
[16] *Musil 80, 1206.*
[17] *Musil 55, 344.*
[18] *Musil 55, 781 y ss.*
[19] *Musil 55, 658.*

¿Cómo puede explicarse tal predominio de lo racioide? En una línea que habían trazado Nietzsche, Mach y Simmel se concibe el desarrollo del pensamiento como algo estrechamente relacionado con su capacidad adaptativa. «Somos criaturas que actúan; tenemos necesidad para actuar de un pensamiento seguro, de lo estático»[20]. Y justamente lo estático se halla en el ámbito de lo racioide a través de la univocidad y los conceptos fijos. Se clasifica la realidad, aún a riesgo de empobrecerla, y con ello se facilita el cálculo de lo práctico.

Pero la práctica no siempre favorece la articulación de conceptos unívocos, sino que puede hacer que en ciertos casos lo principal sea el desarrollo de lo no racioide, pues «según el objeto, el elemento principal de un pensamiento es bien la conceptualidad o bien el carácter fluctuante de la vivencia *(Erlebnis)*»[21]. Donde lo que se impone como actividad es el cálculo, por ejemplo en la técnica o, como veremos, en la vida cualificada, se necesitarán conceptos fijos, pero en la estética o en la ética será más adecuada una representación que goce de mayor flexibilidad. En unas representaciones triunfará lo calculable, universalizable y unívoco. En otras, lo no calculable ni universalizable, lo analógico.

Podríamos igualmente decir que el modo de expresar y verificar proposiciones de esos dos ámbitos no es el mismo. Sus lógicas son distintas: la lógica del actuar y pensar despierto frente a la lógica del alma.

Pero Musil considera que la escisión entre lo racioide y lo no racioide es un estado *(Zustand)* histórico en el que han dividido entendimiento *(Verstand)* y espíritu *(Geist)* pero ambos son, sin embargo, intelectuales y por lo tanto lo que hay que hacer es constatar sus diferentes instrumentos representativos, sus diferentes representaciones *(Vorstellungen)*. A lo racioide le corresponde el concepto en sentido fuerte *(Begriff)*, a lo no racioide la analogía o metáfora *(Analogie* o *Gleichnis)*. Cada uno tiene sus ventajas y sus inconvenientes. El concepto surge a nuestra necesidad de orientación, nos garantiza el cálculo y, a través suyo, la posesión de la realidad pero «la exactitud *(Genauigkeit)*, la precisión, matan; lo que se deja definir, es concepto, está muerto, petrificado, es un esqueleto»[22]. El concepto es, pues, la representación adecuada a lo que se repite, a lo racioide.

2. La lógica del pensar y el actuar despierto

Siguiendo el magisterio nietzscheano, Musil señala que al generalizar se simplifica la realidad fosilizándola, pero que ello nos permite calcular y dominar el mundo. Se trata, pues, de un *error útil*, tranquilizador, de «aquella tonta gota de credulidad sin la que no se puede vivir, admirar o encontrar un amigo»[23]. Adaptación y orientación a cambio de falsificación y pérdida de lucidez. Así, no sólo la búsqueda de seguridad, sino también las certezas mismas tienen como motor la incertidumbre.

[20] *Tomado de Venturelli, 80, 114.*
[21] *Musil 55, 659.*
[22] *Musil 55 659.*
[23] *Musil 69, 308.*



Pero lo que se deja someter a leyes, reglas y conceptos unívocos no es sólo la naturaleza física, sino que lo racioide extiende sus dominios a la vida anímica. Por ello distingue Musil entre ética y moral. La *ética*, entendida como pregunta sobre el por qué merece la pena la vida ser vivida, tienen que ver con lo no racioide. La *moral*, por el contrario, tiene que ver con lo racioide y la repetición que le es característica. Musil señala, nietzscheanamente, que la elección entre ética y moral es una elección entre lo que distintos *tipos de hombre* hacen según se planteen o no el problema del valor. Los moralistas buscan lo rígido, unívoco y sistemático: lo racioide. Los éticos se interesan por lo creativo, lo inexacto y lo asistemático.

La moral tal como está constituida es fruto de la tendencia del hombre a buscar lo repetitivo, a moverse confortable y bovinamente en el mundo, ya que la moral no es sino «un orden del alma y de las cosas»[24]. Pero justamente esa tendencia propende a suprimir la pregunta por el valor. Las argumentaciones morales se mueven en el mundo de lo ideal, pero como una confrontación hasta sus últimas consecuencias con el mundo práctico pondría en peligro la estabilidad del sistema, debe conservarse el carácter lejano de algo difícilmente alcanzable o limitado a casos excepcionales que por ello mismo son ejemplares. Veamos un caso. En *El hombre sin cualidades (EHsC)* Ulrich consigue que Bonadea, una de sus amantes, sienta algún interés por el asesino Moosbrugger que aparece en ese momento como la trágica consecuencia de la estructura social vigente. Bonadea es, entonces, capaz de comprender y ver en la acción de Moosbrugger algo que debe serle achacado más al sistema social que al asesino mismo. Pero Ulrich hace imaginar a su amante que ella misma se ve en una situación comprometida con el asesino ante lo cual Bonadea deja ver que en ese momento pediría la represión de la conducta que hace un momento decía comprender. La comprensión como tal se convierte en ideal inalcanzable.

Musil señala que los códigos morales considerados como fijos e inalcanzables tranquilizan la conciencia de clases cuya posición preminente ha sido adquirida históricamente gracias a la violencia. Los ideales quedan revelados como artimañas. Resulta así que la moral no se limita a disciplinar a cada individuo sino que supone «la reglamentación del comportamiento dentro de una sociedad» *(Gesellschaft)*[25].

Se combinan entonces ideales inalcanzables con comportamientos prácticos en los que los sujetos se limitan a obrar por amor a los medios que han sido objeto de cálculo. «Lo único que se pregunta es si lo que se desea hacer cae bajo éste o el otro mandamiento y cosas semejantes»[26]. Nos encontramos en lo que Musil denomina *Estado de fe (Zustand des Glaubes)* en el que, como mucho, uno se autoengaña diciendo pretender unos fines que, en realidad, no desea alcanzar.

Es más, los supuestos ideales son, a menudo, la excusa para perseguir algo inconfesable. Así sucede, por ejemplo, cuando se habla del bien de la humanidad al tiempo que uno es incapaz de relacionarse con el vecino a quien a veces se intenta engatusar para llevárselo a la cama.

[24] *Musil 73, 106.*
[25] *Musil 73, 406 y 78a, 1024.*
[26] *Musil 70a, 257.*

Lo que se pide a la vida es seguridad, objetividad, modelos previos a los que ajustarse —incluso cuando, afectivamente hablando—, se busca el tipo de la mujer/hombre ideal. Ciencia y moral en su carácter racioide encuentran el modelo más adecuado en la vida militar. El alma civil «se arrima, en cuanto puede, al modelo militar»[27]. Es decir, la estabilidad encuentra su modelo en el funcionario militar cuya conducta es establecida rígidamente por la disciplina, y donde no se discute lo ordenado. Los términos civil y militar que pretenden definirse de forma antagónica encuentran en su pretensión de estabilidad un fundamento común. El corazón presenta armas ante el modelo militar.

Siendo la repetición y la identificación elementos imprescindibles para poder calcular no puede sorprender que la imagen del orden más perfecta sea el dinero y que éste «se desarrolle como único valor universal»[28]. Ahora bien, tal exaltación del dinero es fruto de un estado *(Zustand)* histórico determinado en el que triunfa lo racioide. Se trata del capitalismo que ha reducido «la vida a un ejemplo de cálculo»[29].

Efectivamente, y siguiendo la distinción entre «comunidad» *(Gemeinschaft)* y «Sociedad» *(Gesellschaft)* formulada por Tönnies y Weber, Musil identifica al capitalismo como una *Gesellschaft* en la que los sujetos han perdido el sentimiento de pertenecer a un todo, y en la que se empeñan en alcanzar ciertos fines con los medios más adecuados para ello. Como frutos inmediatos de la *Gesellschaft* se dan el triunfo del cálculo como pieza fundamental de la racionalidad burocrática, el contrato como relación paradigmática, la subyugación del sentimiento a la razón, y la ciudad como ámbito territorial privilegiado en el que lo público y lo privado, y en general lo racioide y lo no racioide, quedan cada vez más escindidos. Musil cita melancólicamente la afirmación de Hölderlin según la cual en Alemania «ya no hay caracteres sino sólo profesiones»[30] y en este sentido señala que los hombres se interesan sólo por «intereses profesionales»[31].

Igualmente Musil señala el paso de lo que denomina *Cultura* a lo que denomina *Civilización* como el tránsito en el que se pierde la ideología y la forma de vida *(Lebensform)* unitaria para dar lugar a un proceso de atomización en el que la realidad queda rígidamente cualificada. En la ciudad, por ejemplo, «preguntas y respuestas engranan como piezas de máquina, cada individuo carga con sus obligaciones, las profesiones se agrupan, se toma el alimento mientras se hace otra cosa, las diversiones se concretan en zonas especiales, y en otras se alzan torres con mujer, familia, gramófono y alma»[32]. Tal cualificación de la existencia es un proceso de fetichización que favorece la racionalidad burocrática basada en el cálculo. Y es precisamente con el triunfo de lo calculable, lo previsible y lo cualificado que lo racioide se permite considerar a lo que no es objeto de cálculo, a la ética y a la estética entre ello como banal. A esta situación contribuye de forma decisiva la reducción ya denunciada por Nietzsche de la teoría del conocimiento a teoría de la ciencia. O, en términos musilianos, la reducción de la teoría del conocimiento a lo racioide. Nietzsche había señalado

[27] *Musil 70a, 103.*
[28] *Musil 80, 960.*
[29] *Musil 80, 962.*
[30] *Musil 55, 291.*
[31] *Musil 55, 293.*
[32] *Musil 69, 38.*



que «la ciencia investiga el curso de la naturaleza, pero nunca puede dar órdenes al hombre»[33]. Y con ello ignora la totalidad vital de éste. Se deslinda tajantemente la comprensión de los fenómenos y la valoración de los mismos. La valorización de la existencia aparece como algo transcendental. Así ocurre en Frege, Mach, Simmel, Weber o en el *Tractatus* de Wittgenstein. Pero una cosa es que se delimiten los terrenos de la descripción y de la valoración, y otra que se considere la pregunta por el sentido de la existencia como pseudoproblema. A este respecto Nietzsche había escrito que «sin el valorar, la nuez de la existencia estaría vacía»[34] y Musil constata que en el mundo escindido «la responsabilidad tiene su punto de gravedad no ya en el hombre, sino en la concatenación de las cosas y que ha surgido un mundo de cualidades sin hombre, de experiencias sin uno que las viva»[35]. Por eso, el hombre sin cualidades, la novela y su protagonista, tratan de la lucha contra la cualificación/fetichización de la existencia. La lucha contracorriente en un mundo escindido por una realidad des-escindida.

Siguiendo a Nietzsche y a Mach, Musil afirma que «el yo no es estable, en absoluto, tan poco como el cuerpo. Lo que tanto tememos en la muerte, la aniquilación de la estabilidad, aparece ya copiosamente en vida»[36]. De nuevo, la certidumbre surge de la incertidumbre. El yo es ilusorio. El privilegiado complejo de lo racioide responde al temor a lo no racioide. Es más, el deseo de univocidad, repetibilidad y estabilidad (...) es una forma especial de violencia»[37].

3. De la razón pura a la razón oscura

La idea de que el conocimiento no es sólo un contenido sino también un acto vital estaba muy extendida en la Viena de Musil. También había pasado a ser una idea muy corriente la que sostenía que el auriga de la razón no siempre controlaba los caballos de las pasiones e incluso era utilizado por ellos. Nietzsche y Freud habían tenido, desde luego, una decisiva influencia en ello. Musil consideraba que el ser humano debía ser analizado en su totalidad, y no sólo en aquello que es más fácilmente conceptualizable. Había de examinarse, pues, «la lógica de lo analógico y lo irracional»[38]. Se trata del tema de lo desconocido y lo oscuro, pero también de lo profundo, de lo que se resiste a ser simplificado. De lo no racioide. ¿Cuál es la lógica del alma?

Törless, el protagonista de la primera novela de Musil, contraponía dos mundos: «Uno, burgués, sólido, en el que todo estaba regulado y se desarrollaba razonablemente, como era el mundo de su hogar; y otro mundo fantástico, lleno de aventuras, tinieblas, misterios, sangre e impensadas sorpresas»[39]. Se palpa la atracción por aquello que escapa al cálculo y a lo previsible posibilitando la puesta en acción de mayor energía personal y pasional.

Intentando penetrar en la lógica de lo no racioide y, al mismo tiempo, denunciando las castrantes escisiones del mundo burgués, Musil se esforzará por lograr «representaciones de lo claroscuro»[40] que muestren la escisión y, sin embargo, la proximidad

33 *Tomado de Habermas 82, 288, 6.*

34 *Nietzsche, 70.*

35 *Musil 69, 183.*

36 *Tomado de Madrigal 88, 33.*

37 *Tomado de Venturelli 80, 129.*

38 *Tomado de Venturelli 80, 104.*

39 *Musil 70.b, 53.*

40 *Musil 79, 22.*

de los dos mundos. Se trata de un tema también abordado por Rilke, Kafka, o Thomas Mann entre otros. En tales análisis se revela la hipocresía del recurso al ideal moral inalcanzable tal como hemos mostrado anteriormente. Se desenmascara también la identidad personal como ficción y los procesos de identificación social como relaciones fetichizadas. Es más, el mundo burgués, el mundo de lo aparentemente claro y racional resulta irracional en su fetichización. La calculadora y racional *Gesellschaft* acabará desembocando en la primera y salvajemente cruenta guerra mundial. Y de la mano de sus pulcros Estados, los laboriosos ciudadanos se convierten en «homicidas, asesinos, ladrones»[41].

Pero, tras la sorpresa inicial que aquel descalabro provocó los intelectuales alemanes hicieron hincapié en la atracción por el abismo implícita en la guerra. Y, a menudo, explicaron tal macabra atracción tanto por el afloramiento de tensiones implícitas soterradas como por la intensidad vital que la guerra ponía en juego. Intensidad que debía contraponerse a la atonía de la vida cotidiana inmersa en la *cualificación,* y con ello en la previsibilidad y el sometimiento a cálculo que Musil denunciaba. La vida calculable frente a la vida emocionalmente intensa. Freud señalaba que «la vida se empobrece, pierde interés, cuando la puesta máxima en el juego de la vida, esto es, la vida misma, no debe ser arriesgada»[42]. Pero, continuando el análisis de Musil, *la vida cualificada* no se pone en cuestión a sí misma porque, como hemos ido señalando, lo no racioide, el terreno de los valores, ha sido condenado como «subjetivo». Por ello, en el mundo cualificado no hay nada que elegir sino que a lo que se puede aspirar está programado de antemano. Basta calcular los medios. Es de nuevo Musil quien realiza, en mi opinión, un análisis que profundiza en el claroscuro. Contrapone así la mediocridad de la vida calculada propia de la *Gesellschaft* a la inquietante y mortífera intensidad que la guerra organizaba en la *Gemeinschaft.* El hombre que luchaba en las trincheras «se convertía no sólo en un héroe sino también en una bestia»[43]. «Fue una experiencia afín a la religiosa (...) Cada uno tenía por primera vez algo en común con todos. Disolución en un acontecimiento suprapersonal. Se siente la nación carnalmente. Místicas cualidades primordiales reales como fábricas. Otra relación con la muerte. Especialmente en el hombre medio: sentimiento de experimentar algo grande (...). Fue como un caballo de Troya: un engaño, pero en los contornos de una vivencia divina»[44]. Cabe aquí señalar que cuando Musil compara la vivencia religiosa a la vivencia de la guerra dice que ambas son afines *(Verwandschaft),* que están emparentadas. Y usa el mismo término empleado por Wittgenstein al hablar del parentesco entre los juegos de lenguaje. Podría decirse, en efecto, que ambas vivencias son juegos de lenguaje emparentados. En ambas se da el sentimiento de estar ligado a algo grande, en ambas se deja atrás la cotidiana mediocridad, ese término medio —concepto fundamental en Musil— que resultando del cálculo elimina los valores extremos. En ambas, en fin, y con Freud, la vida se hace interesante y arriesgada, pues el engañoso hilo de la vida *(Lebensfaden)* en el que tejemos nuestra mediocre cotidianeidad se ha roto y hay que elegir la existencia sin su protección.

41 *Tomado de Allemann 71, 224.*

42 *Freud 82, 113.*

43 *Musil 55, 295.*

44 *Musil 55, 294.*



4. El error de la época

Por todo ello puede entenderse que se hable de actitudes *(Verhalten)* ante el posible desarrollo de las dos esferas básicas del ser humano y de la realidad. Lo que no es mensurable, describible, calculable, también es. Y, por tanto, escamotear lo no racioide es una actitud mentirosa ante la realidad.

Podemos abordar ahora en qué consiste el error central de nuestra época según Musil. El error deriva de un análisis insuficiente de los campos y métodos de lo racioide y lo no racioide. Como hemos visto, lo característico de los conceptos es sintetizar aquello a lo que se refieren, y en este sentido superficializarlo, mientras que las vivencias *(Erlebnisse)* de lo no racioide se adentran en los detalles sin preocuparse tanto porque sus representaciones puedan sernos útiles, orientadoras. De esta forma, lo racioide nos ofrece la exactitud de la verdad, mientras que lo no racioide, terreno de los valores y las valoraciones, nos otorga la profundidad de la vivencia a costa de la ambigüedad. El error de nuestra época consiste en no haber advertido tal relación.

Si el error central de la época supone, pues, la escisión del hombre y la realidad, el objetivo será recuperar al hombre entero para lo cual se necesita una nueva teoría del conocimiento que Musil está trazando, así como la consecución de un hombre «conceptualmente fuerte» capaz de alcanzar «pensamientos vivos» *(lebendige Gedanken)*[45] de tal manera que se alcancen «conocimientos del sentimiento y estremecimientos del pensamiento, los cuales no se pueden aferrar en general en conceptos, sino solamente en la vibración del caso singular»[46]. En ese momento se habría encontrado una condición *(Verhalten)* no escindida en la que se combinarían verdad y profundidad. Una actitud más verdadera por cuanto se sustituirían los actuales estados de entendimiento y alma por otros en los que se recuperara una relación *(Beziehung)* no escindida entre ambos y, con ello, más acorde al ser del hombre.

Pero si éste es el objetivo queda aún por ver si es alcanzable, y para ello debemos aún profundizar en la lógica de lo no racioide.

5. La lógica del alma

Hemos señalado que lo racioide pretendía alcanzar lo unívoco y calculable. Ello explica que, como vio Wittgenstein, concibamos el ideal como algo «inamoviblemente fijo»[47]. Frente a esta posición, Musil se prohibe a sí mismo «creer en las cosas completas»[48]. Se prefiere la incompletud y la inexactitud por cuanto en ellas se advierte la apertura a un mundo de múltiples, pero no infinitas, posibilidades.

Pero, ¿en qué pueden consistir las representaciones de lo no racioide? Recordemos que en este terreno se dan la ética y la estética, que en él se encuentran los valores, y también la mística. En el *Tractatus* se decía que lo más importante es aquello sobre lo que hay que guardar silencio[49]. Musil se plantea el problema de forma similar:

[45] *Musil 70.b, 136 y 83, 172.*
[46] *Musil 55, 776.*
[47] *Wittgenstein 88, 103.*
[48] *Musil,* loc. cit.
[49] *Wittgenstein 88, 77.*

¿se pueden expresar tales vivencias sin deformarlas? ¿hay algún lenguaje apto para ello o hay que callar?

¿Qué definiciones —se pregunta Wittgenstein— corresponden en ética o estética a nuestros conceptos? Y en las *Investigaciones filosóficas* y recurriendo a la metáfora de una imagen fotográfica se pregunta: «¿Puede siempre reemplazarse con ventaja una figura difusa por una nítida,»[50]. ¿Es siempre, se está preguntando Musil, preferible un concepto unívoco a uno analógico o metafórico?

Y nos encontramos con que en lo racioide, «lo atípico se capta mal, por ejemplo, nada da tanto esfuerzo como describir ademanes (...) y ello vale de forma parecida respecto a las verdaderas vivencias del alma. Con todo, sin preformadas y estables representaciones, y esto son conceptos, verdaderamente sólo queda un Caos»[51].

Al tipo de conceptos adecuados a lo no racioide los llama Musil, Ideas *(Idee).* A ellos se llega a través de la analogía o metáfora *(Analogie* o símil) y se caracterizan por su ambigüedad *(Zweideutigkeit).* Precisamente en ella, en su inexactitud *(Ungenauigkeit),* reside su mayor mérito pues precisamente lo no fijable sólo puede ser expresado a través de representaciones ambiguas. Tanto en el campo de la ética como en el de la estética. Aquí prima el carácter fluctuante de la vivencia *(Erlebnis).* Ahora bien, que deben ser fluctuantes las representaciones sobre lo no racioide, ¿implica que en este terreno haya que guardar silencio? Tal como señala Macintyre, en la sociología de Max Weber la racionalidad burocrática se pregunta por los medios adecuados pero «las preguntas sobre los fines son preguntas sobre los valores, y en este punto la razón calla: el conflicto entre valores rivales no puede ser racionalmente saldado»[52]. Tal posición está ligada a la ya citada escisión entre la descripción y la valoración. En efecto, cuando la fijista voluntad de cálculo impera, acaba resultando que «la solución de los problemas de la belleza, de la justicia, del amor y de la fe, o sea, todos los asuntos propiamente humanos»[53] queda desestimada como secundaria o «subjetiva». Pero, como afirmó Wittgenstein, si bien es cierto que «lo inexacto no alcanza su meta tan perfectamente como lo exacto»[54] también lo es que «inexacto» no significa «inusable» (id). Es más, la inexactitud y la ambigüedad prestan el lenguaje adecuado a las representaciones de la ética y la estética. En este terreno los desarrollos de Wittgenstein y Musil se aproximan. Así este último escribe: «En el dominio de lo bello, como ustedes saben, el inacabamiento y la imperfección tienen también su dignidad»[55]. Usando la terminología wittgensteiniana podríamos decir que lo perteneciente a lo no racioide —ética, estética, mística, etc.— son juegos de lenguaje emparentados. Para diferenciarlos habría igualmente que «mirar al juego (a los juegos en este caso) como un todo y así ver la diferencia»[56]. ¿Qué es lo común a los diferentes juegos de lo no racioide, en qué consiste su parecido de familia?: «Los hechos —escribe Musil— no se someten en este campo, la leyes son cribas, los acontecimientos no se repiten, sino que son ilimitadamente variables e individuales»[57]. Se trata de las vivencias «no fijables»[58]. Por eso precisamente las representaciones adecuadas no deben ser las exactas en el sentido de fijeza.

[50] *Wittgenstein 88, 71.*
[51] *Musil 55, 675.*
[52] *Macintyre 87, 43.*
[53] *Musil 69, 303.*
[54] *Wittgenstein 88, 88.*
[55] *Musil 84, 758.*
[56] *Wittgenstein, 88, 151.*
[57] *Musil 55, 782.*
[58] *Musil 55, 279.*



Recordemos que Musil ha contrapuesto la moral a la ética. Conviene insistir en que los éticos emplean el método adecuado al objeto al que se refieren sus comportamientos, ya que, como escribe Wittgenstein: «Si un modelo de vida es la base para el uso de una palabra, en ésta tendrá que darse una cierta indeterminación. El modelo de vida no es ciertamente una regulación exacta»[59].

Pero indeterminación no significa irracionalidad, sino, por el contrario, la racionalidad adecuada a su objeto. La ética se da en el ámbito de la acción ya que se relaciona con los valores a elegir. Y para el investigador ético —señala Musil— «la moralidad es un objeto a indagar en sus relaciones. El tipo de actividad también aquí es racional. Típicos, esto es, diversos como tipos, son los éticos. Nombres: Kung fu-tse, Lao-tse, Cristo y el cristianismo, Nietzsche, los místicos, los ensayistas (Stoa, epicureísmo). Son tipos diversos, no principios (...). Tienen nuevas vivencias éticas (...). Son los maestros del hombre. Una doctrina del hombre no existe (...). Transmisible es la experiencia ética, pero no fijable»[60].

De esta forma, la investigación y la conducta éticas chocan con el estado de cosas y de moral dominantes basados en la tendencia racioide a la búsqueda de la seguridad y el cálculo. La moral es puramente creadora de problemas de cálculo lógico, se trata en ella de establecer medios para alcanzar unos fines que no se cuestionan. La ética, por el contrario, recupera la responsabilidad de la elección. La ética, lejos de acomodarse en lo repetitivo, se lanza a investigar nuevas relaciones, y cuando las encuentra las ofrece a quien quiera experimentarlas por sí mismo. La moral se quiere duradera, la ética sabe que su fuerza reside en su provisionalidad. «En lo inestable *(Unfesten)* tiene el futuro más posibilidades que en lo estable, y el presente no es más que una hipótesis todavía por superar»[61]. Desde este punto de vista, no cuesta comprender que no quepan respuestas o soluciones absolutas, al contrario, sólo pueden ser provisionales, condicionales. La obra de Musil parece así buscar un difícil equilibrio entre la consciencia de la imposibilidad de proponer valores absolutos y la ambigüedad de los valores relativos. A este respecto, Musil señala que «toda la tarea consiste en: vida sin sistemática, pero con orden. Orden autocreante. Orden generativo»[62]. Los valores propuestos han de estar en función del propio devenir y orientados a la búsqueda de una realidad no escindida.

Pero la imposibilidad de asentarse en un orden fijo no es sólo resultado de una elección ética sino también consecuencia de una realidad deviniente que se liquida a sí misma. Simmel había sostenido que toda cristalización de una inquietud tiende a fosilizarla. Para Musil, ello está claramente presente en la lógica del alma ya que existe «una tendencia a la disolución y al agotamiento (...). Las ideas no racioides no se pueden transmitir del mismo modo que el saber (...). Realizar una idea significa ya en parte destruirla (...). Forma e idea tienen tiempos vitales del todo diversos»[63].

[59] *Wittgenstein 87, 221.*
[60] *Musil 55, 278-280.*
[61] *Musil 79 a, 250 y 69, 305.*
[62] *Musil 80, 958.*
[63] *Musil 55, 663.*



6. El arte como caballo de Troya

Tales puntos de vista contribuyen especialmente a aclarar la lógica de lo no racioide, así como sus formas teniendo especial relevancia en la estética ya que «cada obra de arte ofrece no sólo una vivencia inmediata sino al mismo tiempo, nunca completamente repetible o fijable, una vivencia individual, incluso anárquica»[64]. ¿De dónde proviene este carácter anarquizante? De su componente individual y asistemático que se burla de nuestra tendencia a la estabilidad. La lógica del alma es especialmente subversiva merced a su propensión a entregarse a la vivencia individual *(Erlebnis).* Alienta tácitamente «la oposición al mundo *(Widerweltlichkeit),* pues a quien conozca las honduras de la pasión, buena o mala, se le desmorona todo lo convencional que se mete allí como intermediario»[65].

Pero oposición al mundo no significa oposición a la realidad. Se trata de oponerse a lo convencional entendido como formalización que pretende congelar y esterilizar la realidad. Con ello se comprende que, como Wittgenstein, Musil conciba «lo estético como ética»[66]. Y una ética que dice sí al devenir y en la que el arte tiene «la tarea de una renovación y transformación incesante de la imagen del mundo y del comportamiento *(Verhalten)* en el que a través de sus vivencias hace saltar la forma de la experiencia *(die Forme der Erfahrung);* la música lo hace de forma más disposicional, la literatura lo hace de la forma más agresiva y directa, porque trabaja con el material de la formalización *(Formulierung)* misma»[67]. Este material no es otro que el concepto articulado a través de la palabra. El pensamiento abstracto recurre a «la abreviación tipo fórmula (...), y cuanto más generales son los conceptos, tanto más son vaciados de contenido particular» (id). La literatura introduce en la tendencia de la palabra a la generalización, el caballo de Troya de la concreción. Los pensamientos que se encontraban amenazados de *rigor mortis* se vitalizan, se hacen jugosos. La literatura lucha así subversivamente contra el mundo cualificado y expresa de forma paradigmática hasta qué punto «el arte es una vía intermedia entre la conceptualidad y la concreción»[68], entre la exactitud de la verdad y el devenir de la vida.

7. La exactitud del arte

El arte, y especialmente la literatura, aparece así como punto de encuentro entre lo racioide y lo no racioide. El poeta crea un entrecruzarse «de sentimiento y entendimiento *(von Gefühl und Verstand)*»[69]. Lo que los poetas hacen es «en primer lugar reflexionar sobre la vida y luego representarla» (id). Y, a través de la combinación de verdad y profundidad, de lo racioide y lo no racioide, la literatura se constituye como terreno idóneo para des-escindir el estado actual y llegar a otro estado *(anderen Zustand).* Pues «no cabe duda de que a eso a lo que se le da el nombre de humanidad

[64] *Musil 55, 680.*
[65] *Musil 82, 422 y 78.a, 1340.*
[66] *Tomado de Madrigal 88, 88.*
[67] *Musil 55, 681.*
[68] *Musil 55, 777.*
[69] *Musil 55, 779.*



superior no es otra cosa que un intento de fundir las dos grandes mitades de la vida: la alegoría y la verdad»[70]. No se trata, por tanto, de un problema individual sino que afectaría a la constitución del mundo, un problema colectivo.

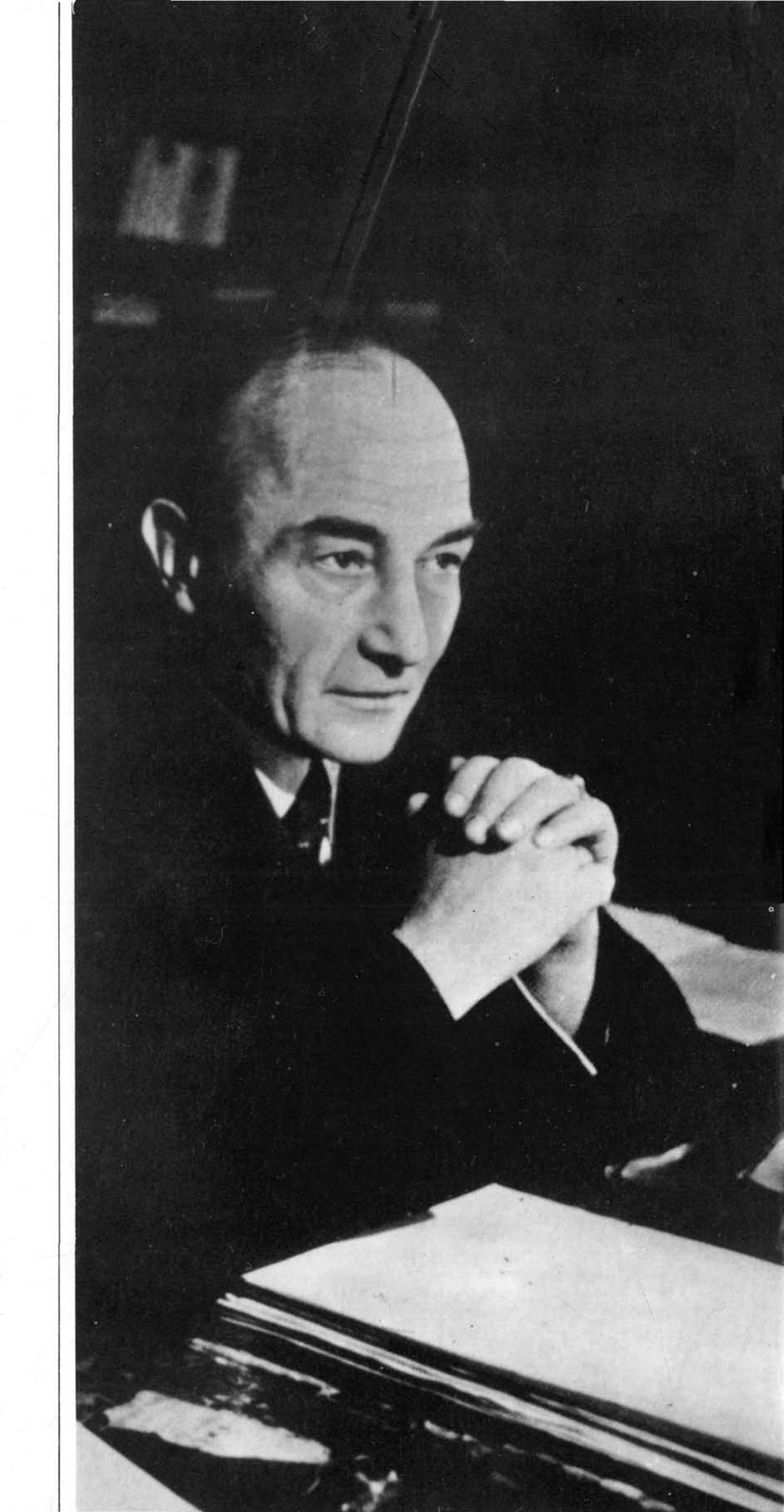
El arte es ahora visto desde una nueva actitud en la que no es considerado como secundario o meramente subjetivo. Lo que se persigue ahora es el hombre conceptualmente fuerte que delimita y combina lo racioide y lo no racioide. En este sentido, Musil parece haber recogido de Nietzsche la antorcha que apostaba por «el imperativo categórico de la lógica y la belleza» pues quiere combinar «exactitud y alma»[71] o, si se prefiere, «exactitud e indeterminación»[72]. Con todo ello cambia la concepción de verdad, ya que ésta no pertenecería exclusivamente al ámbito racioide del ser humano, sino que afecta a sus dos esferas, tratándose de una actitud que no enfrenta el razonamiento al sentimiento. «Esta es la utopía de la exactitud»[73]. No se trata ya de «la diferencia entre lo conceptual y la experiencia *(Erfahrung)* realizada sin conceptos, ya que ambos son experiencia, sino (...) de otra actitud *(Verhältnis)* del experimentador a la vivencia, cuyo contenido, en cierto modo, contiene una señal de posición, un vector, otra dirección»[74].

Surge así una suerte de ideal orientativo que concierne no sólo a la epistemología, sino también a la ética, pues «la verdad sería entonces de nuevo hermana de la virtud»[75]. En busca de la unidad de conocimiento y sentimiento perdida. Y aquí la mediación del arte, y especialmente la literatura, es decisiva pues «en el puesto del concepto rígido entra la representación pulsante, en lugar de la equivalencia entran las analogías, en el de la verdad la probabilidad, la construcción principal no es ya sistemática sino creativa»[76].

El arte no es un capricho de diletantes o entretenimiento secundario, sino que aparece como forma de conocimiento por cuanto «muestra, cuando tiene valor, cosas que hasta ahora pocos han visto. Es conquistador. No pacificador»[77]. El procedimiento metafórico de la literatura se convierte en la forma de mostrar parte de lo que las ciencias pueden decir y lo dice mediante sus conceptos analógicos. Las metáforas que persigue el hombre conceptualmente fuerte inventan y/o desolvidan al hombre no-escindido. La literatura tiene su campo propio, el terreno de la afinidad; su lógica, la lógica del alma, y su instrumento, el símil *(Gleichnis)*. En este sentido, Musil se esfuerza en no mezclar las diferentes facultades del hombre, y en serle fiel a éste delimitando el objeto de cada una de ellas. También Wittgenstein decía que «no se ha previsto un único ideal de precisión»[78]. Por esto escribe en las *Investigaciones filosóficas:* «Hablamos de entender una oración en el sentido en que ésta puede ser sustituida por otra que diga lo mismo; pero también en el sentido en que no pueda ser sustituida por ninguna otra (...). En el primer caso es el pensamiento de la proposición lo que es común a diversas proposiciones; en el segundo, se trata de algo que sólo esas palabras, en esa posición, pueden expresar. (Entender un poema)»[79]. En un sentido muy paralelo, Musil piensa que el símil *(Gleichnis)* es una especie de asociación de imágenes dominante en el sueño, es la resbaladiza lógica del alma, a la cual

[70] *Musil 70.a, 361.*
[71] *Allemann, 71, 190.*
[72] *Musil 69, 30 y 78.a, 246.*
[73] *Musil 69, 301.*
[74] *Musil 55, 681.*
[75] *Musil 70, 15.*
[76] *Musil 55, 658.*
[77] *Musil 55, 681.*
[78] *Wittgenstein 88, 88.*
[79] *Wittgenstein 88, 531.*

Robert Musil





corresponde la afinidad *(Verwandschaft)* de las cosas en las intuiciones artísticas y religiosas; no existe más medio que la alegoría para expresar de modo comprensible la simpatía y la antipatía, la conformidad y el desacuerdo, la admiración, la subordinación, el caudillaje, la imitación y sus contrarios, estas múltiples relaciones de hombre a hombre, de hombre y naturaleza»[80]. Las comparaciones constituyen la forma de operar de la lógica del alma y tienen más de un sentido o, si se quiere, son ambiguas *(zweideutig)* para el entendimiento *(Verstand)*, pero unívocas *(eindeutig)*, para el sentimiento *(Gefühl)*. Por eso su manejo conduce al presentimiento *(Ahnung)* como «estado en el que se aman las metáforas»[81]. Pero la lógica del alma es resbaladiza y la fusión de lo racioide y lo no racioide, de la verdad y la profundidad, es una labor llena de dificultades. En efecto, un símil *(Gleichnis)* contiene una verdad y una no-verdad, ambas indisolublemente unidas entre sí para el sentimiento. Si se la toma tal como es y se le da un sentido al estilo de la realidad, se obtienen sueño y arte; pero entre éstos y la vida real y plena, media una pared de cristal. Si se la toma con el entendimiento *(Verstand)* se obtienen saber y verdad *(Wahrheit und Wissen)*, pero se destruye el sentimiento *(Gefühl)*. La especie humana separa los primitivos elementos vitales de la comparación: de una parte la sólida materia de la realidad y la verdad; y de otra, la cristalina atmósfera del presentimiento, de la fe y del artificio *(Ahnung, Glaube und Künstlichkeit)*. Parece que no se da una posibilidad intermedia»[82]. El intento de Musil en su obra cumbre, *Der Mann ohne Eigenschaften*, es precisamente realizar ese punto de encuentro, conseguir la reunión de lo ahora escindido. Superar el estado actual pero, frente a la mística, sin perder «nunca totalmente el contacto con el comportamiento habitual»[83]. No hay que confundir, pues, los juegos emparentados de la mística y del arte.

Por eso, Ulrich, el protagonista de *EHsC*, se resiste a dejarse llevar por sueños supraterrenos y su intención se concentra «en transformar con infinita lentitud el contenido supraterreno en terreno»[84]. Pero tal propósito choca con una sociedad *(Gesellschaft)* en la que «también en poesía se pasa del artesanado a la máquina»[85].

Hoy recordamos y presentamos a discusión la dirección investigadora que Robert Musil nos señaló. Queda en el aire la pregunta: ¿estamos condenados a un mundo escindido entre razón y sentimiento, entre público y privado, entre descripciones y valoraciones, entre la lógica del pensar y el actuar despierto y la lógica del alma? Conquistar la realidad sin perder los sueños.

Rafael García Alonso

80 *Musil 70, 360 y 78.a, 593.*
81 *Musil 82, 114.*
82 *Musil 70, 346.*
83 *Musil 55, 683.*
84 *Musil 82, 48.*
85 *Musil 55, 339.*



Bibliografía

ALLEMANN, B: *Ironía e poesía.* Ed. Mursia, Milano, 1971.
SIGMUND FREUD: *El malestar en la cultura,* Alianza ed., 1982.
GARCÍA ALONSO: *R. Musil y el hombre escindido,* UNAM, 1990, Cl. Tes. Micrfic.
HABERMAS, J.: *Conocimiento e interés.* Ed. Taurus, 1982.
JANIK, A. y TOULMIN, S.: *La Viena de Wittgenstein.* Ed. Taurus, 1982.
MADRIGAL, P.: *Robert Musil y la crisis del arte.* Ed. Taurus, 1988.
MACINTYRE, A.: *Tras la virtud.* Ed. Crítica, 1987.
MUSIL, R.: *El hombre sin atributos.* Ed. Seix Barral, 4. Vols, 1969, 1970.a, 1973, 1982.
———: *Der Mann ohne Eigenschaften.* Rowohlt Verlag. 1978.a
———: *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden.* Rowohlt V, 1955.
———: *Diari.* Einaudi editore, 1980.
———: *Gesammelte Werke in neuen Bänden.* Rowohlt V, 1978.b.
———: *Las tribulaciones del estudiante Törless.* Ed. Seix Barral, 1970.b.
———: *Material für «Die Verwirrungen des Zöglings Törless».* Ernst Klegg Verlag, 1979.
———: *Die Verwirrungen des Zöglings Törless.* Rowohlt V, 1983.
———: «Esbozo del conocimiento del poeta». Rev. *Quimera,* 3, 1981.
———: *Essays.* Ed. du Seuil, 1984.
NIETZSCHE, F.: *Así habló Zaratustra.* Alianza ed., 1970.
———: *Más allá del bien y del mal.* Alianza ed., 1972.
SIMMEL. G.: *Sociología.* Ed. Revista de Occidente, 1977.
SUBIRATS, E.: *La flor y el cristal,* Ed. Anthropos, 1985.
VENTURELLI, A.: *Progetto Musil.* Bulzoni ed., 1980.
WITTGENSTEIN, L.: *Investigaciones filosóficas.* Ed. Crítica, 1988.
———: *Últimos escritos sobre filosofía de la psicología.* Ed. Tecnos, 1987.



Testamento anónimo

Sí, no tenía vuelta de hoja. Salvo en el anacrónico modo de indicar el distrito postal, en lo demás no parecía haber error: «M. Souchet-Les Editions Jacob Keller-22, rue de Fleurus-Paris 6ème...» Sí, indiscutiblemente, era la grafía correcta de su apellido: Souchet, con una hermosa «t» al final; no Souché, como el poeta chino del siglo XII, ni Souchez, como el pueblecito del Artois, según lo escribían a menudo, con intolerable descuido, algunos negligentes. Pero aquella singular misiva no era —no podía ser, en buena lógica— para él, sino para el pobre Souchier, su antecesor al frente de lo que el patrón llamaba, sin el menor empacho, la «Sección de Ciencias Humanas».

Se trataba de un simple lapsus ortográfico. Evidente. Y explicable. El encabezamiento de aquella carta inacabada, que nadie firmaba, se reducía a un escueto «Querido profesor», y el sobre era de mano distinta; de alguien que, probablemente, no estaba familiarizado con la persona, ni con el nombre del destinatario... Extraño sobre, por cierto. Ni remitente, ni estampilla; tan sólo, en el papel moreno y recio, algo deteriorado en las esquinas, la impronta de un sello grande de caucho, donde aparecía una estrella de cinco puntas entre dos alfanjes cruzados, con las palabras Urt-Sendai, encima, Kerb-Ulha, debajo, y a continuación, a lo ancho de la imagen, una fecha en cifras: 17-05-84... ¿De qué país venía? Ni las enciclopedias, ni los atlas le habían dado una respuesta. Souchier habría podido, quizá, sacarle de dudas. Pero ya no podía: el pobre había muerto, precisamente, el 17 de mayo de 1984.

Mera coincidencia, claro. Como lo era, por otra parte, el hecho de que siete meses más tarde la carta hubiese llegado, después de un largo viaje por caminos ignorados, justamente el mismo día —viernes también— en que él, Souchet, había conseguido aquel tubo de pastillas que guardaba desde entonces en un cajón de su mesa, bajo llave, para tomarlas cuando todo estuviese maduro...

—Señor Souchier...

La puerta de la inhóspita pieza que le servía de escritorio se había entreabierto, y por el hueco asomaba, como una opaca nube ocre, el semblante borroso de la señorita Duret, la marchita martiniquesa que oficiaba de secretaria del jefe.

—¡Qué tonta! Perdone —rectificó, suave y presurosa, ante la hosca mirada del responsable y único miembro de la Sección de Ciencias Humanas— señor Souchet, el señor Keller dice que esta tarde...



—¿Tampoco hoy quiere verme? —le atajó él con amarga ironía— ¿Ha de meditar sobre Filón o el Zohar?... Si no hablamos, jamás acabaré de preparar estos condenados inéditos de Buber.

—No, no; al contrario. Quiere que le espere, que no se vaya sin verle.

—¡Ah, sí! ¿Qué mosca le ha picado? Bien. Dígale que le esperaré.

—Se lo diré, señor Sou..., señor Souchet.

Huidiza como siempre, la nube se desvaneció en seguida, y la puerta se cerró tras ella.

¡Souchier, Souchet! ¡Qué pesadilla!... Seguro que a Keller le divertía. Seguro que aquel lunático, que tan poco apreciaba su trabajo, le encontraba algún raro sentido al jueguecito. ¡Y no lo tenía! ¿Qué sentido? No. ¡Ni siquiera tenía gracia!... En todo aquello no había más que una enojosa acumulación de equívocos y coincidencias, una viscosa maraña de casualidades manifiestas. Bastaba, como botón de muestra, el encabezamiento de la carta: «Querido profesor»... ¿Qué significaba? ¡Nada! Souchier no era profesor, y él sí, o al menos lo había sido hasta que se produjo el triste, el vergonzoso episodio que le obligó a refugiarse en la barraca de Keller; de acuerdo. Pero la expresión era demasiado genérica: ¿profesor? Souchier podía, perfectamente, haber dado clases de cualquier cosa al autor de la misiva; de francés, por ejemplo... ¡Y bien merecía, si así había sido, una felicitación póstuma! Porque para ser extranjero y pertenecer a una cultura tan distante, el anónimo corresponsal manejaba el idioma con una soltura notable... Notable por muchos conceptos...

La carta seguía desplegada sobre los inéditos de Buber. Souchet no apartaba los ojos de ella mientras cavilaba, y maquinalmente empezó a leerla de nuevo.

«Querido profesor: ¿Le sorprende que le escriba? No se asombre. ¿Sabe usted lo que es el tiempo hendido? En los montes de Malang, donde nací, creen que es como una grieta abierta entre dos instantes, por la que el mundo puede vaciarse de improviso. Yo me siento en este momento al borde de algo semejante, y necesito hallar un punto de apoyo, lo más lejos posible de la grieta. Por eso le escribo. Por eso y porque no debo ceder a la tentación de pensar que sólo es un sueño lo que estoy viviendo, o que sólo soy ahora un mal sueño de mí mismo.

Tengo que resistir. Tengo que afrontar la situación, profesor. El sol está ya muy alto. Desde aquí arriba, desde el despacho que antes de la liberación ocupaba el Gobernador, la mirada puede avanzar sin obstáculos por la Avenida de la Revolución hasta el monumento a los héroes de la independencia, y la bahía. Aparte de alguna patrulla o algún vehículo militar, no se ve un alma. Tres lanchas rápidas y la cañonera se han apostado delante del puerto. Un avión leal sobrevuela a intervalos la ciudad. El palacio y el centro administrativo están protegidos por un cordón de blindados y tropas de choque. El coronel Kerbal ha cumplido mis órdenes. Todo está en calma, y parece que las fuerzas de Makule no se atreven a atacar. ¿Por qué hablo entonces de mitos y de sueños? Por debilidad —podría responder—, pero no lo entendería usted aún.



»Verá. De pronto, sigilosamente, me han dejado solo y me han aislado. Han cerrado el despacho por fuera y han cortado el teléfono y la corriente eléctrica. Mi aparato de radio no emite ni recibe, y no puedo abrir las ventanas, ni romperlas, porque son herméticas y están hechas a prueba de balas. He aporreado la puerta. He gritado. Todo en vano: ni una voz, ni un movimiento. ¿Han olvidado que soy el Presidente del Gobierno y el Secretario General de la Liga Nacional de Trabajadores? ¿Nadie está dispuesto a obedecerme, o a combatirme cara a cara? No sé lo que ocurre fuera de estas cuatro paredes, ni lo que significa este silencio. No puedo hacer nada, y así llevo varias horas.

»El climatizador no funciona. El calor es sofocante, y estoy agotado. Tengo sed y no he comido. Pero resistiré. No me resigno a admitir que Kerbal esté pactando con Makule. Kerbal no es Kasungu; es Malang como yo, y siempre me ha sido adicto. Siempre ha comprendido, frente a Makule y sus secuaces, que para vertebrar y libertar a nuestro pueblo, había que imponerle la disciplina revolucionaria a rajatabla. Y siempre ha estado conmigo, contra los que pretenden enajenar nuestros recursos mineros a cambio de una carretera y un par de factorías. Por eso, por todo eso, le di la cartera de Defensa. ¿Cómo voy a admitir que me esté traicionando? Y, sin embargo, lo temo. Pero resistiré, profesor. Resistiré.

»El mar cabrillea, lánguido, allá abajo. Lo contemplo desde aquí, y tengo la impresión de que el agua y la tierra están cansadas. Les falta, dirían los viejos sacerdotes Malang, la savia del cielo que fluye a través del rey. Lo malo es que ya no tenemos reyes fecundadores. Hemos de fecundar nosotros mismos, y pocos pueden hacerlo. Si triunfasen mis enemigos, ¿por qué canal fluiría en lo sucesivo el impulso que necesita este país? Lo sé, profesor. Aunque esté tan cansado como la tierra y el agua, no se me olvida que otro tendrá que relevarme algún día. Pero no ha de ser un Makule o un Kerbal. La Liga y el pueblo confían en mí todavía, y no debo desertar.»

—Señor Souchet, el señor Keller dice que haga el favor de revisar esta bibliografía. Es urgente.

—¿Urgente? ¿La quiere para ayer, como de costumbre? Estamos a viernes y son casi las cinco de la tarde.

—No es cosa mía, ¿sabe? —respondió la señorita Duret, tendiéndole unas galeradas.

—Bueno, deme. Gracias.

La martiniquesa abandonó el escritorio y Souchet volvió a la carta.

«¡Se acabó la incertidumbre, profesor! De repente se han abierto de par en par los dos batientes de la puerta. Unos soldados me apuntaban con sus metralletas; es lo primero que he visto. Luego he visto a los demás: Kerbal, Makule y Namode, el Vicesecretario General de la Liga; Von Rauch, el director de la empresa minera, y Benkowsky, el asesor militar. Les acompañaba Saida, mi mujer. No me ha sorprendido. Lo que me sorprende es no haberlo pensado antes: ha debido de ser ella la que ha anudado los últimos hilos de la conspiración. Saida no me perdona la ejecución de su hermano, y ampara los proyectos de Von Rauch.



»Ha sido todo muy rápido. Inmóviles y tensos, me observaban, expectantes, como si vacilaran todavía. Yo he hecho, instintivamente, ademán de levantarme; pero, adelantándose a grandes pasos, Kerbal, el propio Kerbal, me ha detenido con un gesto terminante, ha desenfundado su revólver, lo ha puesto encima de mi mesa y, mirándome a los ojos, me ha dicho secamente: '¡Una hora!' Después, sin añadir una palabra, sin permitirme replicar, se han retirado y han cerrado la puerta otra vez.

»No lo entiendo, ¿por qué obran así? ¿Me temen aún? Ya no hay motivo: se han unido todos contra mí ¿O se temen unos a otros y ninguno ha querido pechar con el feo papel de verdugo? ¿Por qué han elegido, si no, esta solución? ¿Por táctica? ¿Para cubrirse ante el pueblo y la Liga? ¿O ha sido por inspiración de Saida? No me extrañaría. En una antología inglesa que aprecia mucho, mi mujer ha subrayado un verso con trazo rojo: 'Sólo el tirano puede vencer al tirano'. Parece la confesión de un deseo, de una esperanza, ¿verdad? ¡Pero qué importa eso ahora! La suerte está echada: les ha faltado el valor, y me han cargado con mi muerte. Lo prefiero. Me han ahorrado una humillación. Se lo agradezco.»

—Sí. Diga... —cesó el zumbido y la voz del patrón brotó, quebradiza, del arcaico intercomunicador.

—¡Ah! ¿Es usted, Souchet? Disculpe.

—¿Quería algo?

—No, nada. He marcado mal, me he equivocado. Nos veremos luego, ¿no? —y Keller cortó, sin otra explicación.

«Pronto caerá el telón. La acción se precipita, profesor. Vencido por el tirano, como ha dispuesto el hado, no tardará el tirano en perecer. ¡Ejemplar desenlace! ¿Aplaudirá Saida? En su lugar, yo lo haría con ardor. Aunque yerra si piensa que voy a temblar. No. Morir es despertar, oía decir de muchacho en el poblado, y quizá sea cierto, ¿por qué no? Pero ¿despertar a qué? ¿Qué sentido puede tener ahora esa palabra para mí? La grieta se ha abierto por fin, profesor; arrolladora y voraz, parece que fuera a tragárselo todo, a la vez que vomita una nube de espectros y de sombras. ¡Qué extraño! Es como si el tiempo hubiera empezado a desvanecerse, girando locamente hacia atrás para volver sin cesar al mismo punto. Y en medio del torbellino, algo muy remoto, algo que nunca había recordado hasta hoy, me asalta y me acosa en cada giro.»

—Perdón si le interrumpo, señor Souchet —se excusó, ceremonioso, desde el umbral, el traductor *free lance* de lenguas eslavas— ¿Me presta usted, por favor, su diccionario de alemán?

—Ahí lo tiene, Blumstein.

—Muchas gracias, señor Souchet, muy amable —recalcó el ruso con leve reverencia, llevándose el volumen.

«Es algo que ocurrió hace mucho, profesor. Yo trataba de estudiar en París filología. Me hospedaba por entonces en la calle de Gay-Lussac, y me habían citado en la de Fleurus, adonde le escribo. Debía atravesar los jardines del Luxemburgo, y había salido de mi casa con demasiada antelación. Era una tibia mañana de otoño, el



parque estaba desierto, en profundo sosiego bajo un cielo de plata, y me senté en un banco frente al estanque redondo. Andaba preparando, para el curso, un trabajo sobre Platón. Quise aprovechar los minutos que me sobraban, saqué del portafolios un tomo de los diálogos, me sumergí en el *Banquete* o el *Fedón*, ya no recuerdo, y me abandoné a la magia del texto y del lugar. Poco a poco me fue ganando la impresión de hallarme en otra esfera. Todo se había quedado quieto y mudo a mi alrededor, cuando de pronto vi, atónito, muy cerca, entre fulgores, un rostro majestuoso o, mejor dicho, una mirada; sí, una mirada clara y penetrante como una espada de luz. ¿Era el bien?, ¿era la idea o la belleza? Creo que no pensé en nada semejante; ni lo que estaba pasando cabía en eso que llamamos pensamiento. Pero igual que en la leyenda Malang del hombre sabio que rompió con la cabeza el firmamento, descubrí de golpe un mundo que ignoraba, y una sensación de vibrante armonía se adueñó de mí. Apenas duró unos segundos. El movimiento y el ruido no tardaron en volver. Luego, no sé por qué, vino el olvido.

»¿Qué fue aquello? ¿Una alucinación?, ¿un espejismo? ¿Por qué me dejó, entonces, esta huella, esta especie de llaga dormida que ahora se abre, como si la grieta de fuera se expandiese y me mordiera también por dentro? ¿O fue otra cosa? ¿Una interpelación? ¿Una llamada? ¿Y qué habría sido de mí si la hubiera escuchado? No encuentro las respuestas, ninguna respuesta, profesor. Ni siquiera estoy seguro de que fuese yo —el mismo que le escribe— quien vivió en realidad lo que acabo de contarle. Sólo estoy seguro de que es a mí al que le sangra en este momento esa llaga.

»Está concluyendo el plazo que me han dado, y he de recorrer todavía un camino que se me antoja interminable. Entre los hombres de mi raza es ritual en este trance que el condenado confíe a un hermano de iniciación su anhelo más profundo, para que no se extinga con él mientras llega el despertar. Yo quisiera que esa ley se cumpliese también hoy, pero ya no tengo hermanos, ni anhelos; no veo más que vacío detrás y delante de mí. Sólo me queda la herida que recibí de aquella mirada en el Luxemburgo; puesto que me sangra, tiene que ser mía y verdadera. Es mi último asidero. Aunque no sé si tendré fuerzas para evitar que se derrumbe antes del instante final. Y necesito que perdure hasta entonces, y aún después, porque tal vez sea el único despertar que esté a mi alcance. ¿Equivale esto a un anhelo? Es cuanto resta de mí, en todo caso. ¿Quiere usted acogerlo y guardarlo en su corazón, como haría el hermano de iniciación que debería acompañarme ahora? Le siento muy cerca, a pesar de las enormes distancias que nos separan, y creo que puedo atreverme a pedírselo, profesor. Me habrá salvado de la grieta, me habrá rescatado de la nada, si accede usted a este ruego.»

Ahí terminaba la misiva. Debajo de la línea postrera no se veía más que un par de manchas pardas, que podían ser de sangre. ¿Quién la había expedido? ¿y por qué? —se preguntó Souchet por enésima vez— ¿Kerbal, por un escrúpulo tardío? ¿Saida, en un súbito impulso de piedad? ¿O algún servidor fiel?... Lo que más le intrigaba, sin embargo, era una coincidencia para la que no hallaba ninguna explicación: la ma-

ñana del Luxemburgo. También él había tenido en su juventud una experiencia similar. Y aunque no la había olvidado, a él no le servía, desdichadamente, de asidero; se había derrumbado hacía mucho, con todo lo demás...

—Parece que ni la Duret, ni Blumstein exageraban. Le fascina esa carta, ¿verdad?

—¿Cómo?...

Enfrascado en sus cavilaciones, Souchet no se había percatado de la irrupción de Keller, que le observaba, escrutador, entre irónico y severo.

—No me sorprende. Es todo un testamento. Firmado con sangre, además.

—¿La ha escrito usted? —inquirió Souchet, como asaltado por una sospecha repentina, pero mudó inmediatamente de idea— ¿O es que se dedica a urgar en mi mesa cuando no estoy aquí?

—¡No sea insolente, Souchet! Esa carta llegó con el resto del correo. La abrí sin mirar.

—Y después amañó el sobre, ¡claro! Porque no era para mí.

—Si creyera usted lo que dice, no le inquietaría tanto ese papel.

—Déjese de sofismas. Esta carta era para Souchier. O quizá para usted, sí.

—¡Pobre Souchier! ¿Cómo iba a ser para él? Y menos aún para mí. No encajan las piezas. Yo no estoy a punto de ser engullido por mis fantasmas.

—¿De qué habla? No le entiendo.

—¿Cuándo dejará usted de obsesionarse con esa ridícula historia que le costó el puesto de profesor? ¿Cuándo se dará cuenta de que está pudriéndose por dentro, de que está destruyendo su talento, tirándolo a la basura? ¡Es lamentable lo que escribe! —y le arrojó desdeñosamente un puñado de cuartillas.

—¡Oiga! No le tolero...

—¿Tolerar? ¡Más valdría que no se tolerase usted las tonterías que se permite! —le cortó tajante el patrón— Haga el favor de darme el tubo de pastillas que esconde en ese cajón —agregó señalando con el dedo— ¡Vamos! ¡Démelo! ¡No sea necio!

Había tal pasión, tal imperio y energía en la voz y el ademán de aquel hombre, tan frío y lejano en apariencia, que Souchet, como un autómata, sacó el tubo para dárselo, pero, rehaciéndose bruscamente, se detuvo.

—Luego es cierto que urga usted en mi mesa.

—¡Y qué si lo hubiera hecho! —replicó, desabrido, Keller.

—Usted sabe de quién viene y a quién va esta carta. Dígamelo —suplicó, casi, Souchet.

—Se equivoca. No lo sé. Y tampoco es cosa que importe demasiado —precisó el patrón, conciliador—. Por alguna razón que desconozco, o por más de una, quizás, esa especie de botella lanzada al mar le ha tocado a usted en lo más vivo, ¿no?

—Pero yo tengo que saber...

—¿Saber qué? El destino es artero, amigo mío, y de vez en cuando nos tiende trampas. Aunque no siempre en contra de nosotros...

—Señor Keller —anunció, sin entrar, la señorita Duret—, el editor de Boston acaba de llegar. Le espera en su despacho.

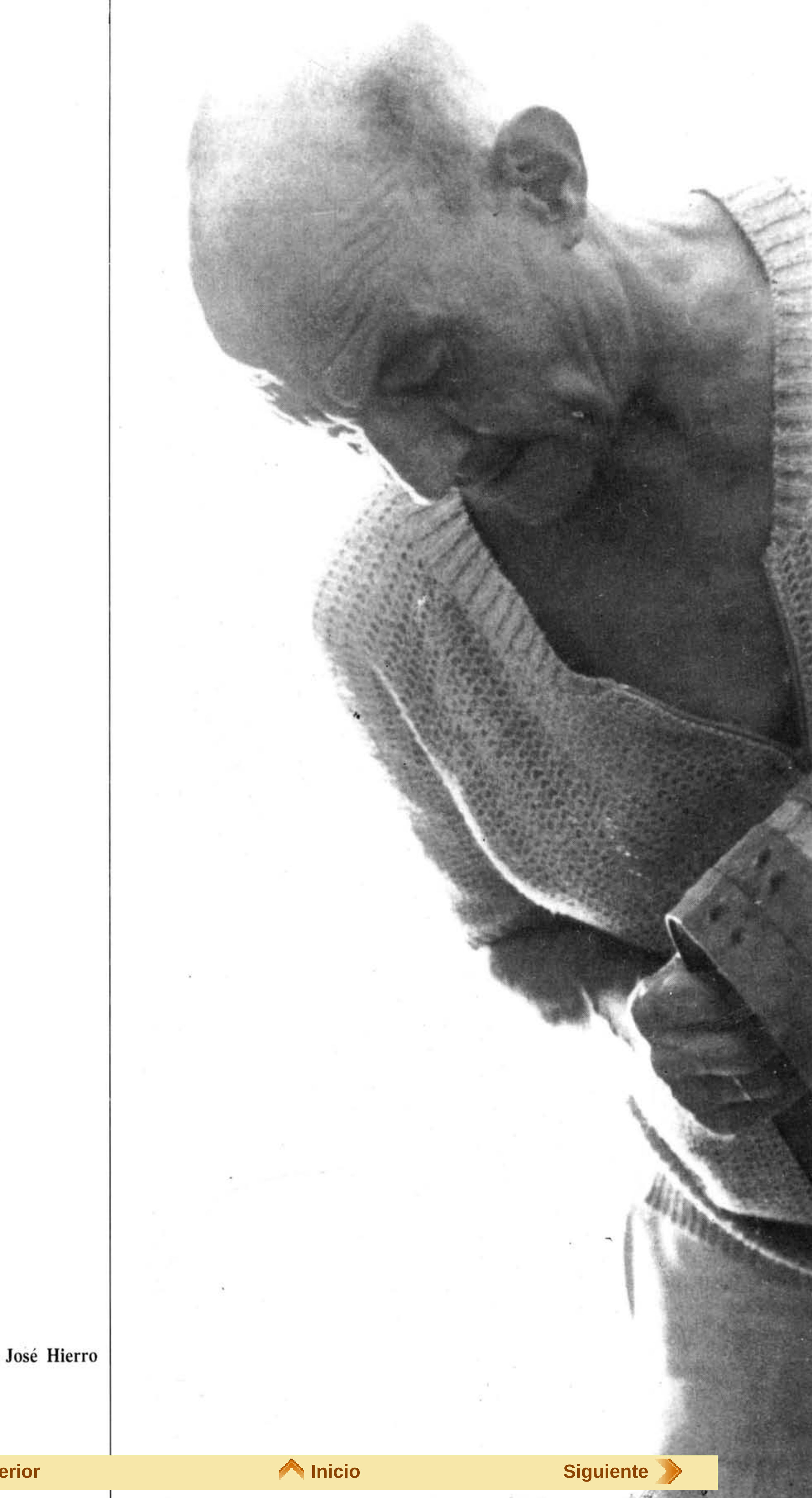


—Enseguida voy. Gracias... Mire, Souchet, la perplejidad no es una buena coartada, y a usted ya no le sirve para seguir defendiéndose de esa carta. ¡Admítalo! y decídase... En fin, si cambia de propósito, y sabe muy bien lo que quiero decir, venga a verme el lunes. Hablaremos de todo, de los inéditos de Buber y de todo.

Dando media vuelta, sin aguardar la réplica, se fue Keller a concertar negocios con su colega americano, y Souchet se quedó de nuevo solo, con el tubo de pastillas en la mano y la carta encima de la mesa.

Pablo Martí Zaro





José Hierro



La edad de Hierro*

Alegría para un gentilhombre

Si hay Dios, Dios sabe cuánto me alegra que el entusiasmo general haya por fin situado a la persona y a la obra de José Hierro en el espacio del reconocimiento y de la admiración, en el espacio lleno de aire puro donde habitan los clásicos. Salvo la envidia, el resentimiento y otras variantes de la infelicidad, todo el mundo en nuestra cultura celebra ya la figura de José Hierro como uno de los acontecimientos más altos del lenguaje poético en lengua castellana en nuestra época. Quienes hace ya un cuarto de siglo que pensamos así nos sentimos reconfortados, sentimos el alivio de la justicia. Quizá también sentimos la vanidad de haber tenido más razón que quienes no supieron leerlo. Ese pleito ya terminó. Hierro está ya en el sitio que se merece, uno de los lugares destinados únicamente a los verdaderos poetas: aquellos que, a fuerza de servir al idioma, acaban agrandándolo. Muchas páginas suyas, con su grandeza pudorosa, han acabado por hacer más lujoso y más misterioso al lenguaje poético español. De modo que la gratitud hacia Hierro ya no nace tan sólo en sus lectores fervorosos, sino en todos los lectores de poesía en español, aunque desconozcan a Hierro. El tono de voz, los sonidos poéticos que Hierro ha venido agregando a la partitura de nuestro idioma, suenan ya en el espacio del idioma español, no tan sólo en sus propios libros. Hierro no es ya una obra poética: es parte de la sinfonía de la poesía en lengua castellana. Hierro no es ya tan sólo nuestro hermano mayor: es nuestra herencia. Al leerlo, ya no leemos únicamente las páginas de José Hierro: leemos uno de los instantes en los que la patria de los hispanohablantes («la morada del ser» le llamó al lenguaje un filósofo) es infinitamente acogedora, el lugar de la revelación y del consuelo: el sitio en donde habitan la piedad y la fraternidad. El idioma es un prodigio. El lenguaje poético, un milagro. Ese milagro se produce en España e Hispanoamérica a causa de que muchos millones de criaturas anónimas vienen desde hace siglos pasándoles la lengua a las palabras, lamiendo las palabras como se lame la piedra de sal; y a causa también de la genialidad de unos cuantos centenares de capitanes de la expresión poética. José Hierro es uno de esos capitanes.

* *El día 3 de abril José Hierro cumple setenta años. Estas páginas son un abrazo.*



Todo el mundo cultural ya lo sabe y casi todo el mundo lo proclama. Ante este reconocimiento, José Hierro se siente desvalido. Su pudor es casi feroz.

★

Me he preguntado muchas veces (se me ha pedido que en estas páginas destinadas a un libro de celebración me consienta a mí mismo no renunciar ni al descaro ni a la memoria, ni eluda el ejercicio de espantar los abusos de la objetividad; se me ha pedido, en fin, que no contraríe a mis hábitos confesionales ni a mi talante impudoroso), me he preguntado muchas veces qué nos dice José Hierro con su fiero pudor, con su casi maniática humildad. No tengo duda alguna de que el pudor y la modestia de José Hierro forman parte de la tensión de su moral, son como sigilosas certidumbres de su conciencia. No tengo duda alguna de que cuando se escandaliza ante nuestros elogios es completamente sincero. No acepta nuestros deslumbramientos ante su obra, desvía la conversación, huye de los elogios como si él sintiese que no ha merecido ninguno. A veces, tanto pudor, tanta modestia nos resultan incómodos. Al fin y al cabo, si ha escrito páginas espléndidas, su deber es aguantar la admiración que ellas suscitan, aguantar a pie firme. Y justamente eso es lo que no se consiente. Es imposible hacerle a José Hierro un elogio completo: a la mitad, nos ha dejado con el elogio inerme colgando de la boca, mientras él se ha asomado al rincón de las botellas para hacernos probar un blanco de La Mancha o un rioja justo de grado de alcohol y de grado de azúcar. Se ha acorazado en su modestia y nadie logrará atravesar esa coraza. A menudo, ese talante suyo, ese ascetismo que impone en la amistad, nos incomoda. Pero lo que me inquieta es que no acabo de saber qué es lo que nos confía con las sílabas del pudor, con las minúsculas de la modestia. Hierro piensa sobre sí mismo con minúsculas. Hay algo en todo esto que se emparenta con la mendicidad. ¿No es verdad que los mendigos nos parecen diminutivos? Las palabras diminutivas no parecen andar de pie, sino caminar de rodillas. Hay la seria sospecha de que quien, en poesía, camina de rodillas, llega un poco más lejos. De rodillas y convirtiendo a los diminutivos en palabras majestuosas, se ha llegado lejísimos en dos grandes momentos de la poesía española: en el cancionero anónimo flamenco y en ciertos latigazos balsámicos de César Vallejo. En esas dos poéticas, los diminutivos, con tierra y sangre en las rodillas, desde muy lejos nos piden y nos dan una limosna. ¿La poesía es, también, dar y pedir limosna? ¿La poesía es, también, recuperar la urgencia de alma, la autenticidad y la inocencia del mendigo? José Hierro, con su pudor y su humildad, con los fastuosos andrajos de su desvalimiento ante nuestros elogios, ¿qué nos está diciendo? ¿que la poesía es un milagro y que el poeta es casual? ¿que el idioma es lo prodigioso y que el artista es lo afortunado pasajero? ¿La humildad de José Hierro, su orgullo diminutivo, es una severísima admonición moral? Cuando contemplo la soberbia mayúscula, la soberbia en versales, la soberbia con capitulares enormes de tantos poetas a quienes quizá les viene ancha la palabra



medianos, huyo despavorido al recuerdo de la modestia infernal de José Hierro, y allí me caliento las manos. En las obras de José Hierro el lector de poesía se calienta las manos, como si hubiese alcanzado a ser, por fin, el digno mendigo que no debió dejar de ser. Y en la conducta de Hierro, en sus diminutivos, en sus triunfos avergonzados, el colega de Hierro se calienta las manos en el calorcito de una suculenta sospecha: sólo es creador de idioma quien es servidor del idioma. La poesía es un milagro y nosotros somos casuales. El pudor de José Hierro es un estallido moral. También en esto tenemos que aprender de él: a todos nos faltan diminutivos y nos sobran versales, a todos se nos nota que nos faltan minúsculas. Mal sabremos dar si aún no hemos aprendido a pedir. Poca es nuestra riqueza si ya hemos olvidado nuestra mendicidad. ¿Adónde nos diseminará la cobardía de la ambición si ya hemos renunciado al coraje de la humildad?

★

No conozco a nadie en el mundo que me haya hablado del maestro Gerardo Diego con más admiración y más respeto que el poeta José Hierro. Durante varias décadas pesarosas y con frecuencia inmundas, la sabiduría de Gerardo Diego, su gozosa variedad, sus inmersiones súbitas en el océano del conocimiento poético, la joyería de sus deslumbraciones, [su pudor exquisito], la alegría submarina de sus tentáculos creadores, la exactitud de sus formas clásicas y de sus formas personales, toda esa herencia, durante varias décadas pesarosas y con frecuencia inmundas, fue por lo general arrojada del paraíso por espadas flamígeras que a veces eran navajazos de hielo. Durante décadas he escuchado, con el entusiasmo que destinamos al lenguaje de la justicia, el respeto y la admiración de José Hierro para con su maestro Gerardo Diego, aquel poeta tan erguido como su ciprés memorable. Un día, el viejo enjuto erguido se calló derribado por la muerte. Lo que sigue es confidencial: contaré el sonido, omitiré los nombres. Algunos miembros de la Academia de la Lengua, conociendo la frecuencia de mi amistad con José Hierro (¿puedo agregar: la frecuencia calendaria y la frecuencia de onda?) me pidieron que, de la forma más delicada, con todo sigilo emotivo, con la prudencia requerida, transmitiese al poeta la posibilidad de que ocupase el sillón que durante muchos años había honrado Gerardo Diego. La Academia ya había llevado a cabo anteriormente algunas tentativas para atrapar entre sus solicitadísimas redes al poeta José Hierro, y siempre había rebotado contra el muro de la modestia: «¿Qué haría yo en la Academia? No serviría de nada. No añadiría nada. Yo no sé nada que la Academia ignore». Quienes le conocemos sabemos que eso que dice es lo que piensa —aparte de que no le complace vestirse de ceremonia ni asfixiarse con la corbata— y que no siente desdén alguno por la Academia, menos aún por sus amigos, bastantes de ellos académicos. Le trasmití el recado: «¿Sentarme en el sillón de Gerardo, suplantar a mi maestro? ¡Faltaría más!»: así decía, lleno de gratitud y de resolución. ¿Cómo justifica, desde hace años, un ofrecimiento tras otro, esa resolu-

ción? «No serviría de nada, yo no sé nada que la Academia ignore... «La palabra clave es *servir:* José Hierro, el servidor de las palabras, el sirviente de las palabras, el criado en la casa de las palabras: las limpia, las ordena, las coloca en su sitio, y luego cierra las ventanas, entra sólo la luz del atardecer, la hora dorada melancólica: tras el servicio de José Hierro, tras el trajín de ese servidor de palabras, todo ha sido dispuesto y ordenado de un modo que, atardecidamente, suena música melancólica, suena, ya casi impersonal, casi inmortal, la palabra poética. El idioma español se ha concentrado y se ha quedado solemnemente desnudo ante nosotros, desnudo y limpio y bello como, según lo expresa el genio popular, «los chorros del oro». Cuando después leemos esos chorros de oro (oro es una palabra que en el código de José Hierro ha renunciado a su fastuosidad y ha, milagrosamente, alcanzado todo el otoño y buena parte del invierno que se aposentan en la mendicidad: oro ha dejado de ser un privilegio para alcanzar a ser una limosna) nosotros advertimos, bajo nuestras corazas —la vanidad, la ambición, la ofuscación de sumar triunfos en vez de sumar las limosnas—, el calorcito mendicante de nuestra propia desnudez, el coraje de nuestro desvalimiento, la majestad de triste oro de todos nuestros diminutivos y la grandeza de nuestras minúsculas: todo de pronto huele sagradamente a infancia y a verdad, todavía vivían los abuelos, los muertos platicaban de noche con los mayores, algo ha ocurrido que parece litúrgico: es más que comunicación, es más que conocimiento. Es el milagro. Es el poema. Todo eso gracias al trajín de un sirviente.

★

En José Hierro [a partir de aquí me traslado desde un texto anterior] comprobamos algo que sólo de tarde en tarde se produce: que la verdadera poesía es algo más que comunicación; ni siquiera la abarca la palabra conocimiento. Lo que sucede ante la auténtica poesía quizá se llame comunión: algo que junta la comunicación y el conocimiento, pero mezclado con una dosis de misterio que parece llegar directamente del manantial de lo sagrado. Sin ese disolvente al que de manera acezante estoy denominando lo sagrado, los otros ingredientes del poema —la comunicación, el conocimiento, la invención verbal, la belleza— no pasarían de ser grumos deshilvanados, materias primas sin elaborar, rasgos de un rostro al que faltase la iluminación. Es la palpitación de lo misterioso lo que da solidez al lenguaje poético. También le otorga duración y, a veces, inmortalidad. La obra poética de nuestro contemporáneo José Hierro es, lo repito, uno de los más altos acontecimientos del vasto idioma castellano en nuestro siglo. Y no tan sólo porque por la prehistoria de esa obra han caminado sigilosamente Lope de Vega y Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío y Antonio Machado (quien no tenga antepasados en la originalidad de su estilo no es un poeta, sino tan sólo un huérfano): también porque en la alquimia de sus devociones Hierro agregó tres ingredientes imprescindibles al poema: su historia —a la vez personal y colectiva—, la inocencia que precede a la historia, la autenticidad que aprieta la historia y la



inocencia. O dicho de otro modo: además del fervor a sus clásicos testarudos, y además de su ejemplar gratitud al prodigio que es el idioma, José Hierro nos entrega en sus páginas (en su estilo a la vez pudoroso y exacto, en su tono de voz a la vez mágico y cercano) la historia de su corazón, el candor de su infancia y el coraje de su conciencia. Pues bien: cuando conocí a José Hierro yo estaba comenzando a escuchar el sonido de mi propia conciencia. Yo estaba recién llegado de mi pueblo y tenía veinte años. Madrid era entonces para mí una novia, la busca de un trabajo y el regalo a la vez inmerecido y merecido de unos cuantos maestros. Uno de ellos era José Hierro. Hierro había publicado cuatro libros bellísimos y un largo poema, *Estatuas yacentes,* cuyo tema es la muerte (el hecho de la muerte acogiendo la pesadilla de la angustia de inmortalidad de los pobres y magníficos mortales): uno de los poemas más raramente claros y suavemente misteriosos de la historia de la poesía española. Poco después apareció su libro *Cuanto sé de mi* («Tuve amor y tengo honor./Esto es cuanto sé de mi»: son dos versos de Calderón que resumen, casi violentamente, lo que ha de ser la vida de un artista). Después, en el año 1964, Hierro publicaría su *Libro de las alucinaciones.* Más tarde, sólo poemas dispersos [que acaba de incluir en su reciente *Agenda*]. Toda su obra ocupa un volumen que no llega a seiscientas páginas. Algunas de ellas son —junto con otras páginas de Blas de Otero— las más grandes y dignas de toda la poesía social escrita en la España de posguerra. Otras muchas, son las sorpresas —conmovedoras al mismo tiempo que brillantes— de un raro orfebre de la intimidad. Otras, son arquitecturas verbales que alcanzan la extraordinaria precisión de la música, el más hondo, secreto y elocuente de todos los lenguajes. Hace ya más de treinta años que visito esta noria incesante de secreto, de belleza, de inocencia, de dignidad, de música y de desprendimiento. Tengo casi veinte años más de los que tenía Hierro cuando lo conocí: y continúo sintiendo igual deslumbramiento, la misma gratitud. Y algo más: alegría. Leer poesía dolorosa y sentir alegría: en esa extraña alquimia habita lo secreto, esa es la prueba de que en el verdadero poema deambula, con inocencia, pesadumbre y rigor, lo sagrado. La poesía de José Hierro hace ya muchos años que me ayuda a vivir. Leo sus poemas para agradecérselo. Y cuanto más los leo, mi deuda es más lujosa. Mi vida, más solemne. Cuando digo, con sencillez, «es un maestro» sé muy bien que su pudor se escandaliza, pero cómo voy a decirlo si no quiero mentir. Es eso lo que pienso, y aun contrariando a su modestia, es preciso decirlo: desde hace años viene siendo maestro de dos generaciones de poetas, pero de esa manera sigilosa en que suceden las verdaderas influencias literarias. Hay escritores que se ponen de moda y que originan una influencia instantánea y perecedera. Hay poetas de grandeza pudorosa, de genio casi clandestino (así fue Machado algún día, antes de desbordar las orillas del río de los bebedores de poesía) cuya influencia se deposita en sus lectores de manera callada, hasta que advertimos que su lenguaje ha quedado inexorablemente incorporado a la palpitación del genio del idioma, del genio junto del idioma de todos. José Hierro pertenece a esa estirpe de creadores que no sólo cantan su época, sino que abren algunos surcos

nuevos al gran barbecho del lenguaje. Para decirlo con mayor precisión: agrandan el misterio del lenguaje poético. A veces, ese misterio crece tanto que alcanza a ser maravilloso: nos damos cuenta entonces, con estupor, de que en el habla hay algo sagrado que reotorga a los seres humanos el prodigio de la inocencia. Y esto sucede en las palabras, a la vez laboriosas y súbitas, del poeta José Hierro. Sus palabras castellanas, de una engañosa sencillez, han alcanzado la majestad de lo enigmático: ese lugar suspenso del lenguaje poético y la conciencia humana en donde el tiempo se transforma en lenta eternidad, y en donde a la belleza se le ven las arterias, la sensualidad y el dolor. La auténtica belleza tiene memoria de la pesadumbre: muchas páginas de Hierro atestiguan ese memorable secreto. En su poesía, el dolor nos sobresalta nuestra recóndita y, añadiría, dolorida alegría; en su poesía, a la belleza le escuchamos el escozor. Es algo parecido a ver sonreír a un mendigo hasta que se le llenan los carrillos de lágrimas.

★

¿Quién es ese mendigo? Sonríe ensimismado y charla con sus propias lágrimas. ¿Quién es ese mendigo? En cada gran poeta el mendigo es el mismo y es distinto. Es el mismo porque el destino es finalmente igual para todos los nacidos de madre; porque todos, sin excepción, lo primero que hacemos al nacer, es llorar; es llorando como todos comenzamos la vida (José Hierro: «¿Quién es sin su dolor?»), y el mendigo es distinto porque todo verdadero poeta sabe que, junto a una pequeña porción del infortunio general, él sólo tiene su única pobreza. El mendigo es el mismo porque el idioma no es de nadie, sino de todos juntos, y es distinto porque cada poeta vive su noche a solas con todas las palabras. ¿Quién es sin su dolor? Desde Antonio Machado, el opulento pobre de pedir lleva un ilustre nombre: el Tiempo. Desde hace muchos años los críticos más alertas de Hierro han señalado cómo es el tiempo lo esencial en esta poética. El tiempo en que nos vamos alejando y el tiempo en que vivimos. Dentro del tiempo abrimos los libros de Hierro y vemos una cárcel desde la que debiera verse el mar («El tiempo aquí no tiene sentido»: pero es el tiempo lo que llena la cárcel). Ojeamos esas páginas: «Ya no hay caminos. Ya no hay/ caminos. Ya no hay caminos». Vemos de pronto una «Variación melancólica»: «¿...y yo he de andar con sombras en la frente,/ morir, pasar irremisiblemente...». Y entre tanto el mendigo sigue viviendo «Así, incansablemente,/ hila que te hila». Continuamos leyendo y el poeta nos ofrece los viejos ojos de su madre: «...me dio el hilo/ y la aguja diciéndome:/ Enhébramela, hijo;/ veo poco». Súbitamente, el mendigo se llama Gutierre de Monroy y se llama doña Constanza de Anaya: son de mármol y yacen desde hace siglos, en la penumbra lenta de una catedral de Salamanca: están juntos y solos y son de mármol. Algo más adelante, el poeta va inútilmente «recorriendo senderos/ entre mármoles»: va buscando a su padre, enterrado («Te abrazaría, créeme./ Te daría calor»): «Cuando vivías —dice la palabra poética, dice el mendigo—



eras un extraño. Aquel día, entre mármoles, fui buscándote, tratando de comprenderte. Sólo esta noche, de modo inesperado, al fin he comprendido. Tarde, para mi daño». ¿Qué noche, qué daño, qué tiempo? Otra noche, unas muchachas bailan el mambo más triste de toda la poesía moderna. Otra noche, igual que en una página de Vallejo, un cadáver muere sin fin. El de Vallejo fue combatiente en la guerra civil y desconocemos su nombre; el de Hierro fue víctima de la posguerra, encarcelado por la emigración, murió —sigue muriendo— en Nueva Jersey un sábado once de mayo y se llamó Manuel del Río; a través del poeta José Hierro la palabra poética pide limosna para comprarle flores al español Manuel del Río, «un español como millones de españoles»: no podrá haber limosna para todos, millones de mendigos muertos no tendrán flores de España en su tumba. ¿Y cómo levantar a todo esto un obelisco de lamentaciones? Con las palabras, las palabras de todos, las «criaturas de la sombra» que tantas veces en Hierro muestran su dolor pudoroso de manera resplandeciente: tanto que en ocasiones casi huelen como huele la música: a creación pura y a epitafio puro. Dicho de paso: el poema de José Hierro en homenaje a Haendel quizá sea el más grande madrigal a la música de cuantos se han escrito en lengua castellana. Dicho también de paso: en la historia de la imaginación poética, unida a la historia del surrealismo, quizá no exista un poema más hermoso que el «Nocturno» de José Hierro: nada en él se nos cuenta, nadie es protagonista, las imágenes deshilvanadas se hilvanan de forma clandestina, dentro de un código de pudorosa y absoluta originalidad: al concluir («Y no volverá más»), el lector no sabe por qué ni cómo ha enriquecido: no conozco un poema más universal —más semejante al lenguaje de la música— que este misterioso nocturno; tal vez lo haya, pero no lo conozco; puede, sencillamente, que no exista ninguno. Avanzamos un poco más: «Los andaluces» tiritan de frío —y de resignación—: este poema, junto a unos cuantos más de José Hierro, y algunos otros del poeta Blas de Otero, han dado a la época de la poesía social una exactitud lírica y una dignidad moral que sirve para que a cuantos ahora posmodernamente digan que aquella etapa no debiera ser respetada se les caiga la cara de vergüenza. Avanzamos de nuevo: Machado nos conmovió con moscas, Vallejo nos conmovió con piedras: Hierro nos conmueve con un cuadernito de papel y cartón al que llamamos pasaporte. En seguida, una «Historia para muchachos» nos cuenta con una furia desolada algunas palabras biográficas de Hierro en las que adivinamos el honor entreverado con la angustia y con la pobreza. ¿Quién es ese mendigo? En la fastuosidad de sus andrajos hay una belleza prácticamente insoportable y una innumerable piedad: el viejo Brahms vieja para visitar la tumba de su amor, la esposa de Schumann, y en el tren se queda dormido, se pasa de estación, se queda infinitamente solo, infinitamente mendigo. Ahí muy cerca, al otro lado del tabique, Lope de Vega cuida con un amor formidable y encanecido a Marta de Nevares, su último amor; Marta está ciega, es vieja, Lope es viejo, todos caemos en la vejez, el mundo lleva siglos y siglos envejeciendo, hay que tener piedad del mundo, hay que darle limosna. La poesía de



José Hierro es una de las más espléndidas limosnas que han recibido el mundo infortunado de los seres humanos y el mundo maravilloso del lenguaje español.

Nocturno

¿Para qué sirve la poesía? La pregunta ha sido formulada muchas veces, en ocasiones con apasionamiento, en ocasiones con curiosidad y en ocasiones con desdén. ¿Para qué sirve la poesía? La pregunta ha sido respondida a menudo, en ocasiones con arrogancia, a veces con prudencia, alguna que otra vez con amor. ¿Para qué sirve la poesía? Exageradamente respondieron: para cambiar el mundo. Con más sosiego se dijo que es una forma de comunicación. Con mayor atención a la antropología del lenguaje, se propuso que la poesía es una forma de conocimiento. Las respuestas no terminan aquí. ¿Para qué sirve la poesía? Con humildad, y quizá con cierto impudor, se ha respondido: la poesía le sirve al poeta como instantánea autoterapia: a veces, si no puede diseminar el dolor, la tristeza o el miedo en una página, el dolor, la tristeza o el miedo podrían congelarle al poeta su corazón o su conciencia. Otra respuesta tiene en cuenta al lector: la poesía es una forma del consuelo: en la palabra poética, un lector malherido (todos estamos malheridos: todos estamos destinados a envejecer, morir y ser finalmente olvidados) puede encontrar un poco de consuelo, el suficiente para seguir subiendo, un tramo más, la cuesta de la vida. Como se ve, resulta muy difícil suponer que la poesía sea un acontecimiento inútil. Alguien ha ido más lejos: se dijo que un buen verso es una calidad súbita del mundo. Con distinta ambición, alguien ha dicho que la poesía es radicalmente útil porque, mediante ella, tenemos la oportunidad de rescatar y disfrutar nuestra inocencia, y tal vez nuestra santidad. Momentáneamente, retiro de esta página a la palabra *santidad:* José Hierro leerá esta página y no quisiera descargar sobre su casi fanática modestia un golpe demasiado violento. Pero sí quiero que tengamos en cuenta la palabra *inocencia:* es la palabra que nombra algo nuestro sagrado que ya perdimos para siempre. Ahora, sólo de forma ocasional (en algún momento de la ceremonia amorosa, en una música, en unas lágrimas, en un poema) podemos olvidarnos de todo, bajar la guardia y volver a ser inocentes. ¿Para qué sirve la poesía? Para, por un instante, recuperar nuestra inocencia, que es algo parecido a decir: regresar a la infancia, volver a la inmortalidad leyendo un poema de José Hierro. Un poema que se llama «Nocturno»*.

Ya sabéis que a la poesía de Hierro solemos separarla en dos familias: los «reportajes», las «alucinaciones». «Nocturno» es una de esas alucinaciones, tal vez la más genial de todas cuantas ha escrito en medio siglo. Lamento no poder retirar de esta página la palabra *genial.* Cuando Hierro la lea, su humildad, su pudor, le harán daño. Pero tengo que retenerla con testaruda suavidad: «Nocturno» me parece una página genial. Ignoro qué es un genio, pero creo que en mi olfato hay un espacio destinado a oler a la genialidad cuando ella se aproxima. Para tranquilidad de José Hierro,

* *Véase el poema «Nocturno» en págs. 71 y 72 de este mismo núm. de* Cuadernos Hispanoamericanos.



agregaré: de la genialidad de un poema, tal vez sea responsable no únicamente su redactor, sino y sobre todo el idioma. Tal vez el genio poético habita en la penumbra solar del idioma, y el poeta no hace sino señalar con el dedo y decir: mírenla, ahí está la genialidad. Pero, claro está, el poeta capaz de hacernos ver el instante del genio en el suceder del idioma no tiene derecho a evitar que sospechemos que él participa de la genialidad, la comparte con el idioma, se alía con él para lograr que comprendamos que habitar en un idioma es ser los inquilinos de una residencia sagrada. O, cuando menos, mágica. ¿Es que no es magia recuperar por un instante la inocencia perdida? ¿No es algo mágico escaparnos, por un instante, de las redes del tiempo, del horror de la finitud y del olvido, y sentir que somos, por un instante, extraña y absolutamente libres, nuevamente inocentes, rentistas de la riqueza de nuestro candor, herederos de nuestra infancia? Como veis, esta página se está convirtiendo en pregunta. No es azaroso: lo hago con deliberación. Y pretendo con ello aproximarme a la técnica con que está redactada la página «Nocturno». En esa página —una página rara, indescifrable— sucede algo inquietante, mágico e inquietante, y sucede también algo reconfortante, reconfortante y mágico: en esa página las palabras están ordenadas de un modo tan enigmático y tan sabio que finalmente el protagonista de esa misteriosa reordenación de nuestro idioma pasa a ser la inocencia del lector: la inmortalidad del lector. Y ello sucede porque cuando el lector ha acabado de leer esos versos extraños se da cuenta de que ha quedado lleno de preguntas, diría que solemnemente lleno de preguntas, desazonado y a la vez enriquecido de preguntas: como si hubiera vuelto a ser un niño.

El niño vive preguntando. Su inocencia, su inmortalidad, supone que todo tiene su respuesta; su candor desconoce aún que existe una sola respuesta y que ella es espantosa. El niño vive preguntando. De igual modo, el lector de «Nocturno» se pasa todo el poema preguntando. Se ha dicho que la poesía sirve (antes lo he omitido; ahora, ya en su lugar, lo agrego) para aprender a preguntar. No es poca utilidad. La vida llamada normal está tan llena de respuestas, o, con más precisión, de certidumbres, que reaprender a preguntar es algo de extraordinaria utilidad. Las certidumbres tienden a ser autoritarias, y a veces incluso logran ser criminales. Por entre tanto crimen, la inocencia de preguntar ya no es únicamente un hecho estético: es un hecho moral. La poesía sirve para aprender a preguntar: para reinaugurar una ignorancia, una intemperie en donde permanece, tozuda, la inocencia. Pues bien: no recuerdo un poema tan obstinada y delicadamente concebido para convertir al lector en un creador de preguntas (en un niño) como el poema «Nocturno». Cuando hemos acabado de leerlo ya somos algo más que una identidad adulta y un lector de poesía: somos inocentes, hemos vuelto a apropiarnos de la sabiduría de las preguntas, nos hemos transformado en pregunta. Mejor dicho: hemos regresado a nuestro origen, al palacio de nuestro candor, a la infinita tolerancia de no saber apenas nada, excepto preguntar y preguntar.

De hecho, al poema «Nocturno» hay que entrar preguntando. Leemos: «El álamo bajo el águila,/ la pesadumbre...». ¿Por qué el álamo bajo el águila? ¿Por qué no el

águila sobre el álamo? ¿Esa inversión de la lógica narrativa quiere decirnos que el álamo se siente humillado, asustado, desventurado? ¿Un álamo desventurado? La pesadumbre que prosigue, ¿es la pesadumbre del álamo, la del poeta, la del universo del poema, o las tres pesadumbres juntas? Acabamos de iniciar la lectura de ese poema y ya hemos comenzado a preguntar. Durante todo el poema continuaremos preguntando. Saldremos del poema transfigurados, doctorados en la interrogación. «De dónde/ la nube, la ola en la rueca,/ la estrella sobre la roca...». ¿La ola en la rueca? La rueca servía para hilar a mano; en ella se colocaba la fibra que, con ayuda del huso, iba devanándose. La rueca es también un habitante de la poesía de Machado: con ella devanaba la temporalidad. Pero aquí no se devana fibra alguna, lo que parece devanarse es el agua: ¿Cómo se puede devanar el agua? La pregunta es demasiado trivial, habría que preguntar algo más hondo: el agua es el origen de la vida: si Machado devanaba la temporalidad, ¿se está devanando aquí el origen, la eternidad, acaso el absoluto? «La ola en la rueca»: es un puro misterio. «La estrella sobre la roca»: es también un misterio: ¿una estrella ha bajado hasta una roca: por qué, para qué, y sobre todo, cómo? ¿Por qué tiene el autor de esas imágenes la necesidad de reunir la materia del mundo, o de resituar la materia del mundo, incluso del mundo imaginario?: «ángeles de agua»: desconocíamos que existiesen ángeles de agua y, sin embargo, ¿no nos parece súbitamente lógico que la materia real de que están hechos los ángeles imaginarios sea precisamente la materia del agua? Y en el agua vemos de pronto unas columnas inquietantes: «Columnas/ siempre relampagueando/ dentro del mar»: el propio poema agrega, y entre paréntesis «(no tenía sentido)»: y tal vez el lector se consiente preguntar, ya contagiado por la reordenación del mundo que el poema le propone: ¿No tenía sentido? ¿Realmente no lo tenía? Esas columnas, dentro del mar, ¿no tienen derecho a relampaguear siempre, eternamente? Es decir: ¿no seremos nosotros, seres erguidos como columnas y emparedados en el mar del tiempo, quienes estamos relampagueando, aunque, para nuestra desdicha, tan sólo durante un suspiro? «No tenía sentido». Es cierto: no tenía sentido, pero esa carencia de lógica ha abierto un nuevo código de lectura del mundo. Con ese código —por lo demás, hermético— las asociaciones que consiente esta página, este «Nocturno» (por cierto: ¿por qué «nocturno»? Al parecer, el poema sucede —al menos concluye— a las doce de la mañana. ¿Por qué «nocturno»?), serían tan cuantiosas que llenarían un libro. No debo aquí cometer ese libro. Tengo que resignarme tan sólo a mostrar que, en el interior de esta página, al lector le es ofrecido el prodigio de preguntar.

El poema continúa precisamente con preguntas: «Qué se dirían./ Quién sería el hombre. Quiénes/ serían los caballeros/ que no estaban...». En este espacio de la página el lector ya ha alcanzado la inocencia de la ignorancia y sólo puede preguntar, ya sólo puede acompañar al poema en la moral de la interrogación. ¿Qué se dirían? —nos pregunta el poema, y el lector se responde: en efecto, qué se dirían y, sobre todo, quiénes. «Quién sería el hombre» —se pregunta el poema—. Y el lector quisiera saberlo. «Quiénes/ serían los caballeros/ que no estaban...». Y el lector, cómplice ya y bene-



ficiario de una ignorancia entre desvalida y lujosa, se pregunta lo mismo, pero añade nuevas preguntas: ¿qué hacen aquí, entre el álamo, el águila, el mar y las columnas, la roca, la rueca, la estrella, esos extraños caballeros que no se sabe quiénes son y que, además, no están? ¿Por qué están y a la vez no están? ¿En dónde están? La dimensión adulta, lógica, del lector le sugiere que se responda: este poema reproduce un sueño, está compuesto con las leyes del sueño. Pero en seguida el lector reconoce que esa respuesta es desvalida y que no es acertada: en los sueños casi nunca intervienen las palabras, los sueños son edificados con el idioma de las imágenes, en tanto que la atmósfera onírica del poema está compuesta con palabras. Los sueños son una respuesta del mundo inconsciente, y este poema es un ramo de preguntas escrito por un artista de las palabras. Este poema no es un sueño. Su código no es el de los sueños, sino el de las palabras, pero es un código misterioso —casi diría: piadoso, como suele serlo el misterio—, un código que le ayuda al lector a encontrar lo más inocente de sí mismo: la ignorancia. El afán de saber y la ignorancia. Por de pronto, es vital averiguar quiénes son esos caballeros, por qué han venido, por qué a la vez no están aquí, cuál es, en fin, el sitio en donde es posible estar y no estar, cuál es ese lugar en donde también está el lector. ¿El mundo: ese lugar podría ser el mundo, este planeta, este misterio en donde estamos y en donde no estamos nosotros, es decir, en donde estamos durante el tiempo de un suspiro y en donde un día, tras el último suspiro, ya no estaremos más? ¿Qué sugiere el poeta con esa imagen de los caballeros (¿los combatientes?): que ser para la muerte equivale a no ser y a la vez a ser de una manera misteriosa, sagrada acaso? Algo más adelante, los caballeros (¿son los seres humanos y uno de ellos soy yo?) aparecen de nuevo, y esa reaparición es una nueva incertidumbre, una nueva interrogación y tal vez una nueva sugerencia de la piedad: «Tenían los caballeros/ cubiertos los hombros de alas/ de niebla»: los hombros, la fortaleza de los caballeros (¿combatientes quizá?) están cubiertos de alas, y esas alas no son de agua, como las de los ángeles, no son del agua origen de la vida, sino que son de niebla, que es la materia de la muerte, tal vez la de los hombres. ¿Somos nosotros esos caballeros acaso combatientes, abrumados de niebla? «Alguno —prosigue el poema— contaba/ la guerra donde perdiera su corazón». Por Dios, qué guerra, ¿en qué guerra he perdido mi corazón? ¿Soy, pues, *alguno:* quién; quién soy, sin corazón, abrumado de niebla; dónde estoy y no estoy? Lo que sigue es ilógico y a la vez una revelación: «Hace más/ de mil años que no canta». ¿Quién es ese desdichado, cómo es posible vivir mil años sin cantar, de dónde ha descendido semejante castigo? ¿Qué está ocurriendo en esa página?

Repito que las asociaciones que deambulan en este nocturno solar (un nocturno a las doce de la mañana) son prácticamente infinitas, que no podría, ni siquiera aunque tuviera espacio, hallarlas y reunirlas todas y, sobre todo, que no sería posible —tampoco necesario— introducirlas dentro de una lógica de la certidumbre, ya que su código establece, por el contrario, la lógica de la incertidumbre, la lógica de la interrogación, la lógica de la inocencia. De una manera austera, pudorosa (son adjeti-

vos esenciales en la poesía de Hierro, así como lo son en su conducta), «Nocturno» nos sucede abarrotado de imágenes suspensas, enigmáticas, que tienden todas a ayudarnos a postergar cuanto sabemos y que nos es inútil, y a readquirir una inocencia que hemos perdido para siempre. Vendrá hasta nuestra infantil perplejidad una «mesa de humo y de lino»: no de madera, sino de humo y de lino (¿qué podremos desayunar en esa mesa? ¿A quién podremos invitar a esa mesa: a los seres que ya han dejado de querernos, que ya nos olvidaron; a aquellos a quienes hemos olvidado nosotros?). Hay una perla que «se desnuda entre los rizos del volcán» (¿cómo es posible que una perla, lo más desnudo procedente del mar, se desnude más, se despoje? ¿De qué se puede despojar una perla? ¿De qué tenemos que despojarnos los cómplices de ese «Nocturno»? ¿A qué desnudez, a qué autenticidad entre las llamas del volcán de la vida nos convida esa imagen?). Hay un «Trono de sombra»: tras de los rizos del volcán aparece un trono de sombra: ¿quién se aposenta en ese trono? ¿Es ése el lugar majestuoso en donde todos somos reyes destronados? ¿Esa imagen nos sugiere que lo hemos sido todo —por ejemplo, felices— y que ya sólo somos adultos, arruinados, los habitantes de la desventura? No lo sé. Llevo un cuarto de siglo leyendo este poema y nunca sé con exactitud qué nos dice. Sólo sé que lo he leído centenares de veces y siempre, además de advertir que es un poema genial, (pero esto ahora es ocioso, incluso intrascendente; claro está que es genial: ¿y qué?), siento al leerlo una especie de alivio acongojado, un consuelo que parece poner pomada en los bordes de mi catástrofe: siento, en fin, como si el universo indescifrable me diese un beso en la mejilla, y una moneda. Me siento con esa moneda en la mano igual que me sentía cuando era niño con una moneda real: como un mendigo que de pronto puede comprar el mundo. El «Nocturno», tras indicar que alguien allí «Voló/ con mucho espanto» (¿quién tenía mucho espanto, acaso yo? ¿Cómo pudo volar? Ay si pudiéramos volar), termina con cuatro palabras muy simples y a la vez estremecedoras: «Y no volverá más». Uno toma esta página en la mano, esta moneda imaginaria y mágica, y se pregunta por qué no volverá más, quién no volverá más, qué es eso que no vuelve, por qué no podemos volver. Y quizás hemos vuelto. Quizá hemos regresado. Por entre la fatalidad («Y no volverá más»), por entre las preguntas que esa página nos ha ayudado a hacernos, por entre la inocencia que hemos recuperado al reaprender a preguntar, hemos vuelto a ser niños. Por un instante, hemos recuperado la autenticidad y la intemporalidad de la infancia. Por un instante, hemos vuelto a ser inmortales. Y ese es el instante adecuado, el instante exacto, para hacernos una vieja pregunta: ¿Para qué sirve la poesía?

Félix Grande

NOCTURNO*

El álamo bajo el águila,
la pesadumbre...

De dónde
la nube, la ola en la rueca,
la estrella sobre la roca,
las cuerdas tintas en rayo...

Entre los ángeles de agua
el aire trenza y destrenza
sus pies pálidos... Columnas
siempre relampagueando
dentro del mar...
(no tenía
sentido).
Qué se dirían.
Quién sería el hombre. Quiénes
serían los caballeros
que no estaban... Se levantan
resonando la armadura,
tajando con sus espadas.
De quién será el brazo frío
que ha tocado. En él, el viento
gira y clama. (Una mujer
desparramaba las cartas
sobre el azul del relámpago.)

* *Sobre el poema «Nocturno», de José Hierro, véanse págs. 66-70 de este mismo volumen de* Cuadernos Hispanoamericanos.

Tenían los caballeros
cubiertos los hombros de alas
de niebla. Entraba la noche,
pisaba el mar. Quién diría:
«Que llueve, señor ». (Señor
Amor.) Alguno contaba
la guerra donde perdiera
su corazón.

Hace más
de mil años que no canta.
Pero en este instante grita:
«Te quiero, te quiero».
(Lo sé, aunque no pueda oírlo.)
El cristal multiplicaba
la mesa de humo y de lino
donde se besaron.

¡Qué juventud a la orilla
de la ceniza, cintura
de escarcha! Los tulipanes
se acodan en el silencio.
Y arden las hojas. La perla
se desnuda entre los rizos
del volcán. Trono de sombra,
agua hilandera. Los ojos
vuelven a vivir sus cárceles.
Pero no puede (quién no
puede) volar de cansancio.

Tenía un vestido púrpura
y brazos blancos. Mejor
es no pensar, no pensar,
no pensar...

Eran las doce
de la mañana. Voló
con mucho espanto. Allí habría
ángeles de piedra. Y mucho
espanto.

Y no volverá más.



Algo más sobre los esdrújulos

(Con una canción inédita de Cairasco)

I

Desde que el meritísimo don Elías Zerolo se propuso, hace ya casi un siglo, arrojar sobre ella alguna luz[1], la *cuestión del esdrújulo* no ha pasado del todo inadvertida a los estudiosos de nuestra lírica de los Siglos de Oro[2]. Es asunto menor, qué duda cabe, pero no completamente irrelevante en la historia del amplio conjunto de las formas italianas que hace suyas nuestra poesía quinientista. Debemos lamentar, sin embargo, el que no se haya prestado una mayor atención a esta interesante modalidad de verso, cuya presencia en los poetas españoles de los siglos XVI y XVII es mucho más abundante de lo que a primera vista parece. Aquí me propongo tan sólo comentar, en un puñado de notas, algunos aspectos y problemas del esdrújulo, y divulgar una canción de Cairasco que hasta hoy, que yo sepa, no ha conocido las prensas.

La relativa desatención al verso esdrújulo a que acabo de referirme está desde luego relacionada con la escasa curiosidad crítica despertada hasta la fecha por quien fue tenido durante muchos años como su «inventor» o, en todo caso, como su más convencido y entusiasta cultivador, el canónigo don Bartolomé Cairasco de Figueroa (1538-1610). De haberse estudiado la obra de éste con algún detalle —no ya por sí misma, si se quiere, pero sí, al menos, en la medida en que lo demanda su notable huella en la poesía española del último cuarto del siglo XVI—, se habrían poseído

[1] *Elías Zerolo, «Noticias de Cairasco de Figueroa y del empleo del verso esdrújulo en el siglo XVI», en su libro* Legajo de varios, *París, 1897, págs. 1-104.*

[2] *Además de los comentarios de Rodríguez Marín en su* Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico, *Madrid, 1903, véase, entre otros, John T. Reid, «Notes on the history of the* verso esdrújulo», Hispanic Review, *VII, 4 (1939); D.C. Clarke, «El verso esdrújulo antes del Siglo de Oro»,* Revista de Filología Hispánica, *III (1941), y E. Carilla, «El verso esdrújulo en América»,* Filología, *I (1949).*



acaso ciertas claves de comprensión capaces de completar y matizar las líneas de sentido características del tránsito de la lírica manierista a la barroca[3].

Parece claro, por lo demás, que una suerte de prejuicio ha venido a problematizar las cosas. Me refiero al desdén con el que la crítica, desde el siglo XIX, ha solido tratar el verso esdrújulo, justificando tal actitud (consciente o inconscientemente), entre otros motivos, en las derivaciones humorísticas que los finales proparoxítonos conocen ya desde el siglo XVII. «Lamentable manía», dice Zerolo de la afición esdrujulista de Cairasco[4]; los esdrújulos poseen «una comicidad involuntaria», afirma Montesinos[5]; los ejemplos podrían multiplicarse, desde Menéndez Pelayo (el esdrújulo «aun en italiano es desabrido y molesto», dice[6]) hasta hoy mismo. Sin embargo, conviene reparar en que tales juicios estéticos negativos no se hallan en nuestros tratadistas áureos[7]. Tampoco —lo que es más importante— pensaban igual los poetas: Góngora, Lope, Cervantes, Barahona de Soto o Juan de Arguijo, entre otros muchos, no desdeñaron, en un momento u otro, las posibilidades que ofrecía la rara musicalidad del verso esdrújulo. Y, aun saliéndonos de este concreto ámbito geográfico e histórico (pero no estético), qué decir de la insuperable plasticidad de las metamorfosis de ese verso en manos de sor Juana Inés de la Cruz.

A negar la «paternidad» de Cairasco sobre el esdrújulo dedicó Zerolo sus esfuerzos, más que dignos si se tienen en cuenta los instrumentos de la filología decimonónica. Si se volviera hoy sobre el particular, y por extenso (aceptado el punto de partida de Zerolo, y salvado algún grueso error), las conclusiones habrían de ser, por fuerza, muy otras. Más útil resulta el citado trabajo de Reid, que presenta, en cambio, otra clase de limitaciones, sobre las que habré de detenerme luego.

A mi ver, dos son, en esencia, los aspectos implicados en la cuestión del esdrújulo: de una parte, el momento en que éste hace su aparición «autónoma» en nuestra escena lírica; de otra, la naturaleza misma del verso (su «género», modalidades y variantes) y su importancia en la evolución de la poesía española de dos siglos, pero muy especialmente en el proceso de cristalización de la poética cultista, dentro de la cual el verso esdrújulo desempeña un importante papel. Los dos aspectos están, claro, estrechamente relacionados.

Si, en el caso de Zerolo, de lo que se trataba únicamente era de erradicar la idea o el tópico de un Cairasco «inventor» o «introductor» del verso esdrújulo en la lírica española, no eran precisas, a tal fin, muchas armas: los ejemplos saltaban a la vista de cualquier conocedor, de cualquier lector —era difícil ignorarlas— de las novelas pastoriles, en las que indefectiblemente (siguiendo en ello, como en tantas otras cosas, a Sannazaro) están presentes los versos esdrújulos. Zerolo no lo ignoró, pero enfocó la cuestión de manera excesivamente lateral, preocupado como estaba por unos obsesivos y, a la postre, poco relevantes (desde el punto de vista de su intencionalidad

[3] *Imprescindibles son los conocidos análisis de Emilio Orozco, a los que han venido a sumarse, en fecha más reciente, trabajos como los de López Bueno (*La poética cultista de Herrera a Góngora*, Sevilla, 1987) o Antonio Prieto (*La poesía española del siglo XVI*, especialmente el vol. II, Madrid, 1987), entre otros. Véase la excelente síntesis de temas y problemas propuesta por Alberto Blecua en «Fernando de Herrera y la poesía de su época», en Francisco Rico,* Historia y crítica de la literatura española, *vol. 2: Francisco López Estrada,* Siglos de Oro: Renacimiento, *Barcelona, 1980, págs. 426-445 (y, ahora, la del* Primer suplemento *[1991], por J.M. Micó y B. Morros, págs. 212-224).*

[4] *E. Zerolo, art. cit., pág. 78.*

[5] Apud *J.T. Reid, art. cit., pág. 277.*

[6] *Marcelino Menéndez Pelayo,* Orígenes de la novela, *Madrid, 1943, vol. II, pág. 208.*

[7] *Véase un breve pero suficiente repaso de la cuestión en E. Díez Echarri,* Teorías métricas del Siglo de Oro, *Madrid, 1970 (reimpr.), págs. 230 y sigs.*



estética) «antecedentes» del esdrújulo. Si no me equivoco[8], es sólo en el género pastoril donde podemos hallar, en España, los únicos ejemplos válidos de un uso consciente y sistemático del verso esdrújulo anterior a Cairasco; su caso más antiguo es, claro está, la *Diana* de Montemayor (1559).

Pero la cuestión, como indiqué arriba, es doble: de fechas y de «género». En cuanto a lo primero: ignoramos en qué momento exacto comenzaron a circular las numerosas canciones en proparoxítonos escritas por el canónigo canario. Pues no es el *Templo Militante* (primera parte: 1602) la referencia que debe considerarse —como ha solido hacerse— en relación con los esdrújulos de Cairasco, sino, en efecto, la de las canciones sueltas escritas en ese tipo de verso, en las que nuestro poeta se venía prodigando desde, por lo menos, la década de 1570. Así, Erasmo Buceta[9] reprocha a Zerolo el haber ignorado —en su intento de negar la paternidad cairasquiana de los esdrújulos— el «precedente» de la estrofa de rima interior esdrújula en el *Pastor de Fílida* (1582), de Gálvez de Montalbo, cuando aquél relacionaba los experimentos de Cairasco con los de su paisano González de Bobadilla en *Ninfas y pastores de Henares* (1587). Los esdrújulos de Cairasco son, en realidad, muy anteriores a los que contienen esas dos novelas de pastores. Hoy parece probado (o muy bien justificado, al menos[10]) que el «molde» de la canción gongorina de 1580 «Suene la trompa bélica...», no fue otro que el patrón «predilecto» de las canciones en esdrújulos de Cairasco. Desde el decenio de 1570, como poco, venía nuestro canónigo, en efecto, escribiendo tales canciones; hasta donde nos es dado saber, son los primeros poemas íntegramente escritos en esdrújulos (incluyendo los que entonces se tenían por «medios», esto es: palabras como *misterio, Persia* o *edificio*[11]) fuera del género pastoril.

[8] *Antes que Rodríguez Marín («Una sátira sevillana del licenciado Francisco Pacheco»,* Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, *XVII [1907], pág. 2), fue Zerolo (art. cit., pág. 72 y nota en pág. 103) el primero en llamar la atención sobre unas palabras de Francisco Porras de la Cámara, que daba por inventados los esdrújulos (extra-pastoriles, se entiende) en 1561: «¿Cómo se comprende —escribe Zerolo—... que los autores del* Ensayo de una Bibl. Esp. de libros raros y curiosos, *hayan podido decir en el artículo 552, que acaso sean los primeros que se conocen unos esdrújulos escritos en 1576? Evacuando una cita de ese mismo artículo habrían visto que ya el licenciado Porras de la Cámara los daba como inventados en 1561 («habiendo sido la ocasión de la pesadumbre [una* Sátira contra la mala poesía, *de F. Pacheco, saliendo «en defensa del divino Dueñas»] un* esdrújulo, *fructa nueva de la poesía, que en el año 1561 se había inventado aquella compostura tan llena de primor»). Nada sabemos de esos esdrújulos, ni de su autor. Por otra parte, en 1561 contaba Cairasco veintitrés años, y había emprendido —dice Cioranescu («Cairasco de Figueroa. Su vida, su familia, sus amigos»,* Anuario de Estudios Atlánticos, *3 [1957], pág. 323)— su tercer viaje de estudios (por seis o siete años) fuera de las Islas. Nada nos cuesta imaginárnoslo en Sevilla, donde muy «probablemente» ya había estado pocos años antes (Cioranescu, pág. 318), empleando sus juveniles y probadas dotes en 'fructas' «de la nueva poesía»...*

[9] *E. Buceta, «Una estrofa de rima interior esdrújula en el* Pastor de Fílida», The Romanic Review, *XI (1920), págs. 61-64.*

[10] *Fue sugerido por Dámaso Alonso (*La lengua poética de Góngora, *Madrid, 1935, pág. 80): «Es casi seguro que en esa poesía Góngora sufrió el influjo del prolífico Cairasco. Este usaba el mismo tipo de estrofa acCabCcdeeDfF»), y lo estudia convincentemente J.M. Micó en su libro* La fragua de las Soledades, *Barcelona, 1990; véase, especialmente, «Cairasco, 'maestro' de Góngora», págs. 20-25.*

[11] *Cuestión «muy discutida» en la época, según nos recuerda Díez Echarri,* op. cit., *págs. 236-237. Véanse las palabras de Cairasco al frente de su* Esdrujúlea *que transcribo más abajo.*



Y esto nos conduce como de la mano al segundo aspecto, el «genérico». Es aquí donde reside, a mi juicio, la aportación más notable de Cairasco a la evolución del lenguaje poético en el último cuarto del siglo XVI; contribución menor, tal vez, pero no por eso desdeñable. Aunque no fuese, en rigor, nuestro esdrujulista más antiguo, el autor del *Templo Militante* hizo, en relación con el esdrújulo, una operación que encierra tres elementos novedosos para la lírica española: en primer término, no dejar restringido el uso del verso esdrújulo al ámbito de la novela pastoril a que estaba reducido en España desde la *Diana* de Montemayor; en segundo término, ligar esa clase de verso a la canción petrarquista y a otras formas poéticas, y no exclusivamente a la *terza rima* a la que estaba entre nosotros constreñido; y, finalmente, agudizar la conciencia del *cultismo* que el esdrújulo es con frecuencia y acelerar, de este modo, la revolución del barroco gongorino, fundado en buena parte, como es de sobra sabido, en el llamado *cultismo léxico*. Cairasco fue, de este modo, un notable impulsor de la poética cultista hacia la cual venía encaminándose la lírica española desde Fernando de Herrera[12].

Cairasco «liberó», por así decirlo, el esdrújulo tanto en lo formal como en lo que se refiere a los temas. Hasta él, esa clase de verso aparecía en España limitada a los *tercetos esdrucciolos* de materias amorosa; el poeta canario lo utilizará en todo tipo de temas. Prescindiendo ahora del *Templo Militante* (en que el esdrújulo aparece especialmente en octavas reales, y siempre, claro está, en materias religiosas), Cairasco compuso en su *Esdujúlea* todo un poemario proparoxítono de muy variada temática, desde elogios a ciudades hasta cantos heroicos, y casi siempre en el molde de la canción. No es cierto, así pues, lo que afirma Reid en cuanto a que «practically all of Cairasco de Figueroa's *esdrújulos* deal with devotional subjects»[13]; incurre este crítico en el mismo defecto de Zerolo: no considerar (o no hacerlo debidamente,

[12] *Tal vez no esté de más insistir en el hecho de que, aun si se demostrase (cosa improbable, según los abundantes pero ambiguos datos que hoy poseemos) que la canción «En tanto que los árabes» (pareja a la indudablemente cairasquiana «Ha sido vuestra física») fue obra, no ya del mismo Cairasco, como parece casi seguro, sino de Diego Rodríguez de Dueñas, en nada cambiaría, en esencia, la situación aquí descrita, pues en la época de Cairasco fue tenido como el «poeta de los esdrújulos», el esdrujulista por antonomasia. (A. Cioranescu, en su artículo «Cairasco» [en edición ampliada de las* Biografías de Millares Torres*, Las Palmas de Gran Canaria, 1982, vol. I, pág. 165] no tiene duda alguna acerca de la autoría cairasquiana de las dos canciones, y en su edición de* Antología poética *de Cairasco, Santa Cruz de Tenerife, 1984, recoge «En tanto que los árabes» entre los versos del autor, págs. 183-186.) Lo mismo cabe decir de cualquier otro caso de canción esdrújula española anterior al decenio de 1570 que la investigación pudiera depararnos, y que no sería más que un «antecedente» aislado; de no estar éste datado con exactitud, el problema subsistiría, pues, como arriba se dijo, ignoramos si hubo esdrújulos de Cairasco anteriores a aquella fecha. Para el problema de la autoría de Rodríguez de Dueñas en relación con «En tanto que los árabes», véase L. Maffiotte, «Esdrújulos de Cairasco. Nuevos apuntes sobre un tema viejo»,* El Museo Canario, *IX (1900), en cuadernos 3.° a 11.°. Después de mucho analizarlas desde el punto de vista bibliográfico, A. Millares Carlo opina que «Nada se opone a que las dos canciones sean obra del poeta canario»* (Biobibliografía de escritores canarios (Siglos XVI, XVII y XVIII), *en colaboración con M. Hernández Suárez; vol. II, Las Palmas de Gran Canaria, 1977, pág. 139).*

[13] *Reid, art. cit., pág 283.*

en el caso de éste último) las canciones esdrújulas que Cairasco ya escribía por lo menos desde el decenio de 1570, y que le habían hecho famoso desde mucho antes de la publicación, iniciada en 1602, de su *Templo Militante*[14].

«De una manera muy general... los editores y los críticos han evitado cuidadosamente la célebre *Esdrujúlea*», se ha dicho[15]. Hora es ya, ciertamente, de recurrir a ella (o a lo que de ella, en rigor, se ha conservado), bajo peligro de seguir ignorando datos de indudable interés, siquiera sea para conocer la perspectiva que sobre algunas de las cuestiones aquí tratadas poseía el canónigo canario. Al frente de una de las recopilaciones de su *Esdrujúlea* hacía Cairasco la siguiente declaración «al lector»:

> Este género de versos, que en Italia llaman sdrucciolos y en España sdrúgulos, usan los italianos en sus boscharecias o bucólicos, y los latinos en los himnos que canta la iglesia; unos son medios, como «prudencia» y «vigilancia», y otros enteros, como «propósito» y «plática»; unas canciones se hacen de sólo los medios, y otras de sólo los enteros, y muchas de una y otras; todas ellas tienen su graueḍad y énphasis cuyo cuidado merece mucha estimación. No he visto esta composición de versos en la lengua castellana con consonancias, hasta que salieron a luz algunas canciones mías, que el deseo de honrar mi lengua me puso atreuimiento de admitir en ella el nombre de autor de ellos, y fue justo que, ygualándose ya la lengua castellana con las mejores del mundo, no le faltase la que a otras sobra. Verdad es que por no ser tan abundante destos vocablos como la toscana y la latina se compone esta rima dificultosamente; de ella e visto agradarse muchos entendimientos graves por la gravedad y magestad de sus números, y que los que no lo son no se agraden no importa, que más es captivar el entendimiento que la voluntad. La mía y mi deseo es agradar a todos, y assí, discreto lector, merezco bien el agradecimiento y cortesía que conmigo usares. Vale.[16]

Hasta que yo mismo las usé muy recientemente[17], estas palabras no habían sido nunca consideradas por la crítica; ello puede dar idea lo poco que, en verdad, se ha podido avanzar hasta hoy en nuestro conocimiento de los temas y aspectos que aquí venimos viendo.

La declaración de Cairasco es sencillamente reveladora, pero requiere ciertas explicaciones. «...que el deseo de honrar mi lengua me puso atrevimiento de admitir en ella el nombre de autor de ellos...»; entiéndase: «introductor» de los esdrújulos en España. Que Cairasco «admitía» ese hecho lo sabíamos ya: en algunas ediciones, en efecto, del *Templo Militante*, al final de los preliminares, figura un retrato del autor: la leyenda que lo acompaña habla de él, entre otras cosas, como «noui Hispani saphici (Sdrujulos vocant) inuentoris» («inventor del nuevo verso sáfico español, que llaman esdrújulos»). No es que Cairasco ignorase el antecedene de la *Diana*[18], y aún otros esdrújulos episódicos anteriores a los suyos[19]; se está refiriendo aquí al esdrújulo extra-pastoril, a la canción o la estancia «autónoma» escrita en estrictos esdrújulos consonantes. Sólo así nos explicamos el que diga, asimismo, que «no he visto esta composición de versos en la lengua castellana con consonancias, hasta que salieron a la luz algunas canciones mías». Entendamos correctamente su afirmación: no había

[14] *Baste recordar únicamente el elogio cervantino de* La Galatea *(1585), escrito, no por casualidad, en esdrújulos.*

[15] *A. Cioranescu, «Introducción» a B. Cairasco de Figueroa,* Antología poética, *cit., pág. 29.*

[16] Apud *A. Millares Carlo,* Bibliografía..., *cit., pág. 134.*

[17] *En mis «Notas sobre la lengua poética de Cairasco»,* Homenaje a Manuela Marrero *(en prensa). No olvido, sin embargo, que A. Cioranescu aludió al «prefacio* Al lector*» en su artículo «Cairasco», cit.*

[18] *Mal podía hacerlo quien, dirigiéndose al lector del* Templo Militante *(I, preliminares), decía: «si te agradaron Arcadias, Dianas, Galetas* (sic) *y Fílidas, sus imaginados amores y bellezas, aquí verás ninfas y pastoras hermosísimas, que enamoraron, no a los hombres mortales, sino al que enamorado de ellos les compró la vida con su muerte.»*

[19] *Es absurdo que ignorase los de Garcilaso, como piensa Zerolo, art. cit., págs. 43-44 (Égloga II, vv. 210-214: «atajábamos-colgábamos-tornábamos»); véase mi «Garcilaso y Cairasco», en* Homenaje al profesor Sebastián de la Nuez, *La Laguna, 1991, págs. 57-77. Concuerdo plenamente con Cioranescu cuando, en su artículo citado «Cairasco» afirma que «la rima esdrújula se empleaba ya en la versificación castellana en el siglo XV, pero nadie la ha utilizado para crear un género literario diferente, como intentó hacerlo Cairasco. El que lo haya logrado es otra cosa» (pág 165).*



visto, hasta las suyas, canciones o estancias «autónomas» escritas íntegramente en versos esdrújulos consonantes. Los esdrújulos de la *Diana* de Montemayor son, en su gran mayoría, como los de *Diana enamorada*, de Gil Polo, mera acumulación de aumentativos y de verbo + pronombre enclítico. En cuanto a casos anteriores: los que conocemos hasta hoy ni son canciones ni pasan de hacer un uso ligerísimo y puramente anecdótico del esdrújulo. Los restantes ejemplos de proparoxítonos consonantes de nuestros Siglos de Oro son tan posteriores a los de las canciones de Cairasco.

Problemas de género, en efecto. Problemas de prosodia, de modalidades métricas, de tema. En lo prosódico sería preciso, por todo lo visto, distinguir cuando menos las siguientes clases de esdrújulos:

a) los constituidos por aumentativos y verbo + pronombre enclítico. Son los mayormente usados en la *Diana* (y en la *Diana enamorada*).

b) los esdrújulos que cabría llamar *estrictos* (con frecuencia, cultismos), esto es —para la época—, tanto los «medios» como los «enteros». Son los más frecuentes en Cairasco.

Según éste, podían darse dos modalidades en su uso: poemas compuestos sólo de esdrújulos «medios» o sólo de esdrújulos «enteros»; se componían «muchos», dice, combinando ambas formas. No he logrado ver ejemplos perfectos de la primera modalidad; de la segunda —frecuente en Cairasco— los poemas más antiguos conocidos serían, precisamente, «En tanto que los árabes» y «Ha sido vuestra física»; pero lo más frecuente en el canónigo canario es la fórmula combinada de «medios» y «enteros».

También en lo métrico se impone distinguir las variables del esdrújulo:

a) endecasílabos esdrújulos sueltos. Son frecuentes en Cairasco, desde, por lo menos, su *Comedia* representada al Obispo don Cristóbal Vela (1576)[20].

b) endecasílabos esdrújulos con «quebrados» (heptasílabos) del mismo tipo. No se conocen en España hasta los de Cairasco (desde, por lo menos, «Este es el bosque umbrífero», de su *Comedia del recebimiento* [1581]).

c) endecasílabos (y heptasílabos) esdrújulos consonantes. Sólo endecasílabos, en tercetos, hasta Cairasco; desde él, en estancias, octavas, etcétera.

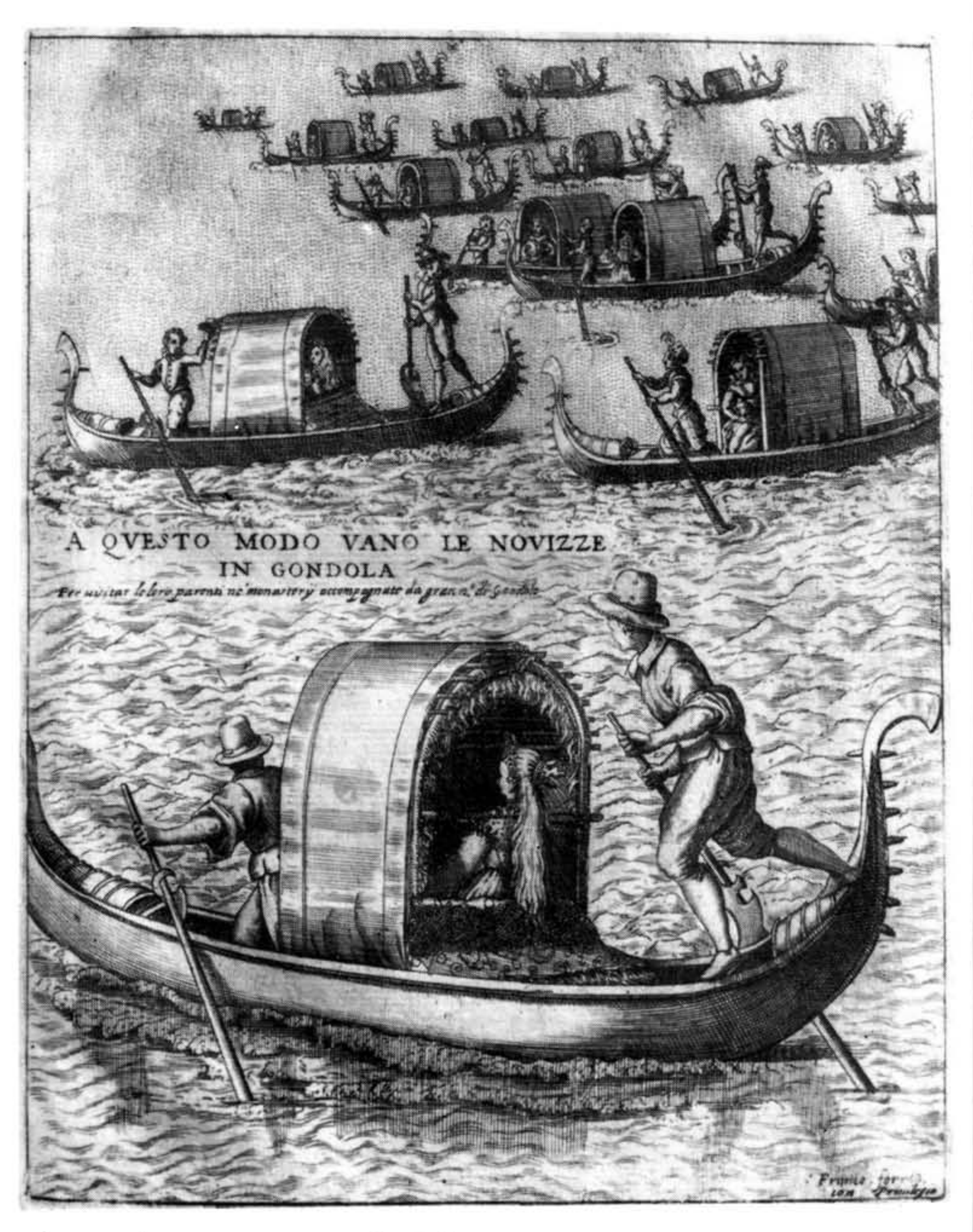
d) una variante: la modalidad de la rima interior esdrújula. (El caso más antiguo conocido en España: una octava de *El pastor de Fílida*, de Gálvez de Montalvo; Cairasco la usó en el *Templo Militante*, IV, pág. 272.)[21]

Tampoco en lo temático deben ignorarse las diferencias: hasta Cairasco, que sepamos, los esdrújulos tenían materia amorosa (cantos alternos en ambas *Dianas*); desde él, es esdrújulo se vierte en toda clase de temas.

Nada tiene de extraño, así pues, que nuestro poeta fuera tenido en la época como el esdrujulista por excelencia. Pero la cuestión del esdrújulo no debe, por supuesto, quedar limitada al *verso* así llamado; debe considerarse, igualmente, que la propia palabra esdrújula significaba un considerable esfuerzo en la consecución de la poética culta en la que, como arriba se dijo, venía empeñada la poesía española desde 1570 aproximadamente. Dada la dificultad para componer canciones íntegramente constituidas por esdrújulos consonantes (mucho más frecuentes en italiano, según insisten

[20] *Véanse los que cita A. Millares Torres en «Cairasco» (de sus* Biografías de canarios célebres, *Las Palmas de Gran Canaria, 1879, vol. II, pág. 332); los toma del* Ensayo *de Gallardo (I, núm. 552), quien describe la obra como anónima. Zerolo vuelve a copiarlos (art. cit., pág. 37), y, como Millares Torres, cree que la* Comedia *es de Cairasco (pág. 36). M.R. Alonso («La obra literaria de Bartolomé Cairasco de Figueroa»,* Revista de Historia, *XVIII [1952], pág. 341), habla de esta* Comedia *como «presumible» obra cairasquiana.*

[21] Vid. *mis «Notas sobre la lengua poética de Cairasco», cit., en el que transcribo esos versos, pertenecientes al canto dedicado a «Santo Tomás canturiense».*



Giacomo Franco: ***Las novizye en góndola.*** **Siglo XVI**

los tratadistas y reconoce, en la declaración transcrita, nuestro autor), Cairasco se ve forzado a recorrer todo el repertorio lingüístico a su alcance (que era mucho, sin duda) para establecer un *corpus* de proparoxítonos y lograr de este modo sus propósitos estéticos. Muchas de esas palabras esdrújulas eran ya cultismos (Góngora, que amaba la musicalidad de esas palabras, será duramente acusado por hacer uso de ellas, pues aprovechaba la sílaba fuerte del «deslizante» esdrújulo para situarla en el acento más importante del endecasílabo, según mostró Dámaso Alonso[22]); Cairasco se ve obligado a explorar el neologismo, a recurrir con frecuencia a palabras italiana (o latinas), y hasta condenado a inventar otras[23].

Todo ello es, me parece, bien indicativo de la importancia del «idioma» de Cairasco en la consolidación de la poética cultista. Cuando se ha hablado de la canción gongori-

[22] *D. Alonso,* Góngora y el 'Polifemo', *Madrid, 1974 (6.ª ed.), vol. I, pág. 142.*

[23] *De ello lo acusaría, precisamente, desde una perspectiva neoclásica, don José de Viera y Clavijo: «Fue Cayrasco un poeta dotado de ingenio, facilidad, abundancia y fuego, pero no conoció gusto, lima ni precisión. En los esdrújulos fue feliz y sin embargo, a veces era como Sannazaro, que*



na de 1580 «Suene la trompa bélica» como un caso de claro influjo cairasquiano[24] y se la analiza, aisladamente, como fruto de una mera moda, se olvida el papel esencial desempeñado por los cultismos esdrújulos en la obra posterior del cordobés, cuyos «versos... de mayor fuerza expresiva tienen... colocado un cultismo esdrújulo en la cima de intensidad rítmica»[25]. No sé si puede afirmarse con rotundidad, reduciendo de este modo a Cairasco al solo papel de un voluntarioso versificador, que en los grandes poemas de Góngora el uso del cultismo esdrújulo obedece ya no a una moda (como en 1580), sino a una «voluntad» estética[26], con el peligro que ello conlleva de considerar los esdrújulos de Cairasco y su furiosa experimentación cultista como algo enteramente ajeno a aquella voluntad. Estaríamos de acuerdo, acaso, de no existir la canción gongorina de 1580. Pero no sólo da ésta alguna cuenta de tal influjo: es también la historia de una lengua poética —la que dibujan, colectivamente, los poetas del último cuarto del siglo XVI— la que habla por sí sola. En ella, Cairasco fue el esdrujulista por excelencia; esto es, el poeta cultista por excelencia...

Las dos conclusiones, en fin, que se desprenden con cierta claridad de los datos hasta aquí analizados serían las siguientes:

1. El mérito fundamental de Cairasco en relación con el uso del verso esdrújulo no fue otro que el haber sabido «sacar» esa clase de verso del ámbito constrictivo de la novela pastoril para acercarlo a la canción de raíz petrarquista y a otras formas poéticas y ensanchar de ese modo —en un gesto renovador típico de la mentalidad creadora pre-barroca y barroca— sus posibilidades expresivas.

2. Al proceder de esa manera, Cairasco estaba impulsando considerablemente el espíritu de la poética cultista que iba ganando cada vez más terreno en la lírica española de fines del siglo XVI, pues las palabras esdrújulas de que hace uso el canónigo canario son, con mucha frecuencia, cultismos. El influjo, por consiguiente, de Cairasco en la poesía de este período no debe medirse sólo en relación con el uso del *verso* esdrújulo, sino también, y sobre todo, en función del énfasis puesto sobre la propia *palabra* esdrújula, determinante de la lengua poética gongorina y de la revolución que ésta supuso.

II

Todo lo que sabemos hoy acerca de lo que la *Esdrujúlea* representaba para su autor es lo que figura en las palabras «Al lector» arriba transcritas. Nuestro poeta quiso reunir en ella, presumiblemente, los mejores frutos de su fama esdrujuleadora, esto es, algunas de las canciones (y otros poemas en esdrújulos) que venía componiendo desde, por lo menos, el decenio de 1570.

Salvo ciertas composiciones que sabemos divulgadas en su tiempo (las citadas «En tanto que los árabes» y «Ha sido vuestra física»), impresas en el XIX, y otras editadas años después[27], la *Esdrujúlea* ha permanecido inédita en su mayor parte. Su signo

estropeaba o inventaba vocablos para salir de sus apuros» (Noticias de la historia general de las Islas Canarias, *ed. de A. Cioranescu, Santa Cruz de Tenerife, 1971 [6.ª ed.], vol. II, pág. 877).*

[24] *Así lo hacen, recuérdese (nota 10), D. Alonso y J.M. Micó.*

[25] *D. Alonso,* Góngora y el 'Polifemo', *ed. cit., pág. 142.*

[26] Vid. *el citado artículo (por lo demás, excelente), de J.M. Micó, pág. 27.*

[27] *Véase la descripción de la* Esdrujúlea *en la* Biobibliografía... *de Millares Carlo. Muy pocos se han editado: «Al SSmo. Nacimiento de Cristo» (cuyo Canto Noveno está íntegramente escrito en esdrújulos) fue incluido por Millares Torres en sus citadas* Biografías *con el nombre de «Vita Christi» (apéndice, págs. 195-228; se recoge igualmente en la citada edición ampliada, págs. 143-158). M.R. Alonso, art. cit., publica «Al templo y cabildo de la Santa Iglesia de Canaria». En su* Antología *de Cairasco, cit., Cioranescu edita parte del «Canto heroico a la victoria que ganó Canaria de la poderosa armada de Francisco Drake» (parcialmente publicada antes por Millares Torres) y «El convento de Candelaria».*



más característico (fuera del tipo de verso, que constituye el elemento unificador) es la variedad: «*varios* elogios y canciones en alavança de *varios* sugetos», palabras del título que ya ponen en la pista sobre su carácter colecticio. Se trata, en efecto, de una recopilación de poemas escritos en muy diversas fechas, como lo prueba el que figuren en ella canciones antiguas (las que acabo de citar, del decenio de 1570) junto a otras escritas treinta años más tarde, fácilmente datables: «Al túmulo del rey Felipe II», 1598, «Al nacimiento del príncipe Felipe IV», 1605, «En la muerte de don Cristóbal Vela», 1599[28], etcétera.

La canción que edito aquí no presenta, por desgracia, ningún dato o rasgo que permita hablar de su fecha de redacción, siquiera aproximada en torno a un decenio. (La expresión «mi cansada péndola», en la estancia final, tal vez nos podría remitir a los últimos años de Cairasco; pero ello no es seguro.) La tomo de la copia realizada por Millares Torres en 1873[29]. Me limito a modernizar la puntuación y algún que otro detalle ortográfico.

El poema está escrito, como se verá, en esdrújulos «medios» y «enteros», la fórmula más común en Cairasco, y en el patrón, también común en sus canciones esdrújulas, de la estancia de trece versos. No hay aquí ningún caso de rima esdrújula de dos o más versos formada por verbo + pronombre enclítico, pero sí por aumentativos, y en dos ocasiones («valentísimas»-«fortísimas»; «prudentísima»-«valentísima»). Más arriba se vio que son frecuentes en Cairasco los italianismos (esperables del hijo de un ítalo-nizardo, y de quien tradujo la *Jerusalén libertada* de Tasso); en otro lugar he hablado de los versos en toscano que nuestro poeta —siguiendo el modelo del soneto XXII de Garcilaso— insertaba entre los suyos[30]. En efecto: entre cultismos esdrújulos de toda laya, se verá que Cairasco no tiene inconveniente alguno en hacer uso del italianismo *escoglio (scoglio)* para insertar más tarde todo un verso en toscano: *Rugier, qual sempre fui tale esser voglio*, extraído, en este caso, del *Orlando furioso*, Canto XLIV, octava 61[31].

Andrés Sánchez Robayna

[28] *Tomo el dato de la muerte del obispo Vela de D.V. Darias Padrón-J. Rodríguez Moure-L. Benítez Inglott,* Historia de la religión en Canarias, *Santa Cruz de Tenerife, 1957, pág. 89.*

[29] *Biblioteca del Museo Canario, sign. I-F-29. Es la cuarta composición en el orden de las recogidas en la copia.*

[30] *Véase mi artículo «Garcilaso y Cairasco», cit., págs. 71 y sigs.*

[31] *«Ruger, cual siempre fui tal ser yo quiero», en la traducción de Jerónimo de Urrea (realizada en 1539), tan polémica en su tiempo. (Véase la edición de F.J. Alcántara: L. Ariosto,* Orlando furioso, *Barcelona, 1988, pág. 777.)*



Apéndice

A LA SINGULAR Y FAMOSÍSIMA
CIUDAD DE VENECIA

Favorece, Polimnia,
Mi temerario cálamo,
Que agora es menester favor eólico,
Y con real insignia
De palma, lauro y álamo,
Ven coronada, y no de mirto estítico,
Por estar paralítico
Mi pobre ingenio y ético;
Ordénale una epítima
Que, terrena y marítima,
Le dé en esta ocasión ardor poético
Para que escriba un cántico
Cual ni Henares ni Tormes vio salmántico.

Yace en el mar pacífico
Que se nombra Adriático
La gran ciudad que entre ciudades reina,
De quien un hieroglífico
De terreno y acuático
Se puede hacer de una famosa Reyna
Que sus cabellos peina
Sentada en un escoglio,
Y mirando su imperio
Dirá con gran misterio:
Rugier, qual sempre fui tale esser voglio.
Esta es la gran Venecia
Que quien la ve más veces más la aprecia.

El itálico incendio
De los Hunos y de Arrio
Invitó algunos ánimos cristíferos
A huir tal vilipendio
Y fundar nuevo barrio
Entre pequeñas ínsulas undíferas.
De aquí las odoríferas
Virtudes en gran número
De los héroes patricios
Crecieron, y edificios,



El templo Catedral y otros sin número,
Y la ducal Iglesia
Que hace ilustre injuria a Dinna Efesia.

Tres peñas valentísimas
Que exceden las atlánticas
Son basas, capiteles y pináculos
Y columnas fortísimas
Mucho más que diamánticas
De aquellos nunca vistos habitáculos.
Es una los oráculos,
La Cristiandad antigua,
Santos y santuarios;
La otra los erarios
Que ser de un gran tesoro se averigua;
La otra el consistorio
Del gran Duque y gobierno senatorio.

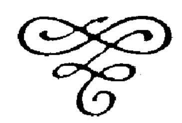
De Europa, Africa y Asia,
Aunque entre China y Persia
Cabe la Gran Ciudad más honorífica
Que por antonomasia
Dirá sin controversia
Quien dijere ciudad, Venecia amplífica.
Esta noble y magnífica,
La ilustre, la magnánima,
La excelente, la regia,
La poderosa, egregia,
Grandísima de cuerpo y mayor de ánima
Graciosa y prudentísima
Hermosa por extremo y valentísima.

Cual dama ilustre y sabia
Que del honor se precia
Y de honestos cuidados meritorios,
Y al alma que la agravia
Como atrevida y necia
Castiga atrevimientos amatorios,
No admite desposorios
De reinos ni de imperios;
Ser sola es su desinio,
Y ama más su dominio
Y libertad que entrambos hemisferios.
Esta dama es la propia
Figura de Venecia en nada impropia.

Aquí las armas bélicas,
Las artes y las ciencias,
La santa religión, los sacrificios,
Las virtudes angélicas,

Ilustran competencias
De nobles academias y ejercicios,
La perfección de oficios;
Y en varios ministerios
Mil carrozas marítimas
Y setenta legítimas
Parroquias y sesenta monasterios,
Con otros mil oráculos
Se ven, y peregrinos tabernáculos.

Quien los milagros varios
En estilo retórico
Quiere ver de esta Reyna imperatoria
Lea los comentarios
[De] Estinga el gran histórico.
La Cristiandad antigua
Esta pobre memoria
De mi cansada péndola
Le consagra mi ánimo;
Y vos, Duque magnánimo,
Augusto y gran Senado, acaso viéndola,
Si voluntad se precia,
Pagalda en un retrato de Venecia.



Autorretrato

Un rostro sometido a constante
vapuleo y a un cuidadoso deterioro
sobre las partes más accesibles
para el viento y para la canícula
bucea sin pausa y sin consuelo
a través de una sustancia externa
que le impregna los ojos de estupor
e interpreta a su manera los vestigios
de una realidad esplendorosa
que los ojos acogen confundidos.
Sustancia pegajosa que le daña
sin previa concesión; acumulada
en los hombros y retenida en el pecho,
allí se fortifica y nutre la corteza.

Nada sonoro puebla su interior
salvo esas mínimas lesiones
que la brisa convierte en arrebatos
y en el rostro adquieren contundencia.
No ya las arrugas de la frente
ni la preponderancia de los pómulos
ni la callada explosión de las cejas
guardan para sí todo detrimento,
sino que también la boca expresa
su rechazo que la mirada corrobora.

Hay un enfrentamiento desigual
entre dos territorios opuestos
que se nublan uno al otro como
queriendo resarcirse de una herida

provocada en el primer encuentro.
Y la sangre desbordada desde entonces
se traduce en palabras equívocas
y pigmentos varados en la niebla
que intentan una escasa ordenación
del mundo, siempre a punto de perderse
en una especie de olvido inalterable.

Después de someterse a tanta realidad
este rostro enfrentado se sostiene
sobre un pilar agredido por el barro.
A él se adhiere el tiempo y lo quebranta,
hunden las lluvias sus dardos venenosos
sobre la piel, y dentro la carcoma
desarrolla su trabajo indeleble.

Este es el rostro de una pieza más
en el engranaje de las sombras.
No un rostro particular de nadie,
sino consecuencia de las cosas,
atribuible a la erosión sobre la piedra.

Desnudo

Cuántas manos han pasado ya
por estos poros y los han llenado
de una lenta confusión de arrugas,
de un predominio de erosión
que acude a su cita con el cuerpo,
lo doblega a un ritmo temerario,
le impone sequedad y un duelo
por las horas pasadas.

Cuántas manos tienen que pasar
por estos poros, inevitable-
mente pasajeras pero exactas,
puntuales en su empeño, estrictas
en su tarea fatigosa,
dejando una inquietud constante
después del acoso y del asedio.



La mano de la realidad es terca y pobre,
avezada a un poderío sin réplica
que la deja sola ante los cuerpos,
poderosa en su infinita concreción
avasalladora y febril como una roca.

La mano del tiempo perfecciona
su delgada intromisión cuanto penetra
con las uñas en los miembros
y los debilita con una pesadez morosa
que conduce a un fin decrépito.
Y no ejercerán ni un movimiento en contra.

Pero las otras manos,
las que escarban en la piel buscando
y se entretienen en sus comisuras,
¿a dónde llegarán con su discurso torpe
y esa pretendida sumisión al gozo?
Manos diferentes que administran
su escaso rendimiento y que se ocultan
dejando al cuerpo en desnudez,
vacío de presencias y rememorando.

Mujer yaciente

La soledad comunica sus estragos
a través de la piel y del coraje.
Se ciñe a su armazón, se clarifica
cada vez que una palabra tienta
la verdad y extrema su sentido.
No procede de un lugar inexacto
ni de una condición aberrante,
sino que se transparenta en el cuerpo
y en él solidifica sus costumbres.

Un olor entre amargo y discreto
vierten los poros en la habitación
en penumbra y la invade una niebla.
La soledad aquí sola sustenta

toda posible realidad, todo peso.
No significan cobijo las paredes
ni el suelo aparenta gravedad
Sólo un espejo de tamaño humano
siembra la inquietud mientras espera.

Una figura de mujer yaciente
y arropada por debajo del pecho
abre los brazos en abanico tenso
y reclama la presencia del hombre.
Pero no hay señales ni vestigios
por los que se deduzca un trazo humano.
Queda el perfume de la memoria
confundido entre el olor de la madera.
Y de todo esto se benefician las sombras.

Alejandro Valero





Fredrika Bremer y la Cuba del siglo XIX

(Testimonio americano de una novelista sueca)

«Mañana, *mañana* Agathe mía, me embarcaré en el vapor "The Philadelphia" y dentro de tres días estaré en Cuba». Con ese énfasis le escribe Fredrika Bremer desde Nueva Orleáns, en carta del 27 de enero de 1851, a su querida hermana Agathe, que permanecía, frágil y enfermiza, en Suecia, y que sería la destinataria del epistolario que conformaría su libro *Hogares del Nuevo Mundo,* o *Un diario epistolar escrito durante dos años de viaje en los Estados Unidos y Cuba.* Fredrika había llegado a Nueva York el 4 de octubre de 1849, un viaje que en parte se financió con los honorarios de su novela *Vida de hermanos,* publicada un año antes. Bremer recorrió gran parte de Norteamérica. Allí fue recibida como lo que en aquel momento era, una celebridad, gracias a las traducciones y la buena acogida de sus novelas tanto en la Europa anglosajona como en los propios EE.UU. Enseguida fue presentada a los grandes escritores norteamericanos de la época, conoce a Longfellow, a Washington Irving, al gran Emerson. Sin embargo, el turbulento Edgar Allan Poe no parece haberla interesado; es un detalle curioso el que Fredrika no lo mencione ni una sola vez en sus cartas, cuando es absolutamente imposible que no oyera hablar de él. Poe murió el 7 de octubre de ese año, o sea, tres días después de que Fredrika llegara a los EE.UU. Pero la escritora se encontró con toda clase de gente: publicistas, cuáqueros, damas de la alta sociedad, negociantes, abolicionistas, esclavistas, representantes del gobierno. Fredrika visitó orfanatos, casas de reclusión de mujeres delincuentes, manicomios, asociaciones para la liberación de la mujer, cárceles, falansterios; deambuló sola por los bajos fondos de Nueva York, cosa que no se atrevió a hacer otro visitante contemporáneo, Charles Dickens, también célebre pero quién sabe si un poco más cobardón.



Con una curiosidad insaciable, no se quedó en el norte del país. Viajó en diligencia rodeada de hombres rudos que en la oscuridad de la noche le preguntaban: «Are you afraid, Maam?»; hizo contacto con los indios, visitó a inmigrantes suecos, daneses, noruegos y convivió con ellos. Hizo un largo viaje hacia el sur a través del Missisipí y allí, en los estados esclavistas, se adentró en la cuestión de la esclavitud. Fredrika se interesó sobremanera por esta institución, que ella aborrecía y condenaba pero no sin grandes paradojas, como veremos más adelante. Después de haber conocido de cerca el funcionamiento de la esclavitud, de presenciado la compra y venta de negros y descalificado la Declaración de Independencia de los EE.UU., Fredrika escribe sólo unos días antes de partir hacia Cuba que «el tema de la esclavitud es un ojo enfermo que duele al menor roce».

Pero, ¿por qué se decidió Fredrika a visitar Cuba?

Las referencias que ella nos dejó en sus cartas no permiten dar una respuesta categórica. Se ha dicho que Fredrika se traslada a Cuba llevada por su afán de alcanzar un conocimiento más profundo sobre el problema de la esclavitud. Esto no es exacto. Todo parece indicar que fueron varios los factores que indujeron a Bremer a hacer un viaje a Cuba. El primero fue su carácter indagador, su sed de conocer nuevas formas de vida, y en esto la exuberancia del paisaje, la flora y la fauna de Cuba jugaron un papel igualmente importante. Todos los investigadores concuerdan en que los valores puramente literarios de las epístolas americanas de Fredrika se van haciendo superiores a medida que va viajando hacia el sur. Sus descripciones son más líricas, hay más riqueza de observaciones y su lenguaje es en general más vigoroso y sugerente, simplemente porque el entorno es más bello, distinto a lo que ella conocía y, por tanto, más atractivo y desafiante. La perspectiva de visitar el trópico, una isla que para ella sería una interrogación romántica, pudo haberse convertido en un incentivo artístico imposible de desdeñar. Y si bien se dedicaría incansablemente en Cuba a estudiar a los negros, a meterse en sus barracones, a observar los mecanismos de la esclavitud y a compararla con la de los EE.UU., es bueno hacer énfasis en el hecho de que las páginas más cálidas y hermosas, las más floridas poéticamente de todo su recorrido americano las escribió Fredrika Bremer desde la isla de Cuba.

Otro factor que probablemente influyó en ella era de naturaleza más prosaica: Fredrika tenía dolores de barriga y jaquecas, la comida grasosa de los americanos le producía trastornos, el clima le parecía caprichoso y los cambios de tiempo le hacían daño. Ella no menciona su intención de viajar a Cuba hasta que no llega a Mobile, en Alabama, y se encuentra con una tal Octavie Le Vert, una dama de la alta sociedad sureña que según Fredrika era un sol de virtudes y con quien entabló una entrañable amistad. Esta señora Le Vert era nada menos que hija del anterior gobernador de la Florida; su criada era una diligente y bonita mulata llamada Betsy *que hablaba español.* Estos detalles hacen suponer que Le Vert había estado antes en Cuba y le hablara en términos exaltadores de la bondad del clima cubano y la hermosura de su paisaje, un sitio donde Fredrika podría sentirse a gusto y reponerse, como en efec-



to hizo. En el momento en que se encuentran, la Sra. Le Vert había sufrido recientemente la muerte de un hermano y dos hijos, y, como es lógico, estaba destrozada de pena. La primera vez que Fredrika habla de viajar a Cuba lo hace en estos términos: «Octavie Le Vert y yo hemos acordado viajar juntas a Cuba... Las palmas cubanas refrescarán su rostro lloroso y nuevas rosas brotarán en sus mejillas; sus bellos y bondadosos ojos tendrán un brillo nuevo al contemplar el límpido cielo cubano...»

Esto es ya un cuadro que denota una expectación muy positiva ante la naturaleza de Cuba, que evidencia las muchas alabanzas que tuvo que haber escuchado. Al fin y al cabo la Sra. Le Vert no puede acompañarla y Fredrika viaja sola, pero un día antes de embarcar le escribe a Agathe algo que revela, en parte, lo que la impulsaba a pasar un tiempo en Cuba: «Me siento indeciblemente feliz de llegar allí (a Cuba), para ver esta hermosura nueva y llenarme de su aire más suave, y para huir, durante las semanas de invierno, de este clima americano cuya veleidad agobia las fuerzas de mi cuerpo y mi espíritu. Corporalmente he envejecido diez años en este año de viaje por Norteamérica».

O sea que en ningún momento Fredrika menciona que se va a Cuba para estudiar allí el problema de la esclavitud, aunque, en cuanto llega, empieza a hacer anotaciones muy certeras sobre la vida de esclavos y libertos, todo esto mezclado con apuntes de las particularidades de la arquitectura, las costumbres, la política, la naturaleza y la sociedad colonial cubana de mediados del siglo pasado. El testimonio de Bremer, junto con el texto de Humboldt sobre Cuba, pertenece a lo más valioso que escribiera una mano extranjera sobre el siglo XIX cubano.

Fredrika se embarca desde Nueva Orleáns en la mañana del 28 de enero de 1851 en el vapor *The Philadelphia,* que remontaría el Missisipí, saldría al Golfo de México y la dejaría en La Habana. La crónica de esta travesía es fascinante. Nos revela un carácter de mujer original muy atenta a todo lo que la rodea, que prácticamente no entiende lo que es miedo y que sabe lo que quiere —y que lo hace—. Fredrika, que disfrutaba mucho de la compañía de amigos agradables e inteligentes, tuvo siempre una soterraña necesidad de apartarse, de estar a veces en soledad. Buscaba entonces la comunión con la naturaleza, con Dios y consigo misma, dedicándose a la contemplación y la reflexión. Al sentarse en un sitio apartado de la cubierta del buque para extasiarse ante el portentoso paisaje de las orillas del río, con sus bosquecillos y naranjales, sus meandros y adelfas en flor, tuvo que espantar de sí, como a un enjambre de moscas, a un grupo de viejas norteamericanas entrometidas y vulgarotas que la importunaron preguntándole estupideces. Mientras contemplaba cómo el delta del Missisipí quedaba atrás y el vapor se adentraba en las aguas del Golfo, cuya belleza la subyugó por el azul oscuro, poderoso, hay un momento en que exclama: «¡El mar! ¡El mar tiene en sí mismo una fuerza indecible que produce calma, salud, renovación!»

Pero el mar tiene también otras fuerzas, un poco menos románticas. En su búsqueda de soledad, Fredrika elige un camarote «al fondo de la popa, donde el movimiento del barco se siente con más fuerza pero donde había una pequeña celda solitaria y

triangular con una ventana de ojo de buey que daba al mar». Al segundo día de travesía, los agarra una tormenta. No hay que ser muy imaginativo para darse cuenta de que en medio del Golfo de México, con el viento soplando, no hay lugar para desvaríos líricos. Hacia la noche, la borrasca arrecia. Fredrika no se marea ni le teme a los bandazos del barco; pero tiene calor. Y como desea respirar aire fresco, abre la claraboya de su camarote en plena borrasca. Así lo cuenta ella: «Desde mi cama, al pie de ella, veía el cielo lleno de nubes y la mar tormentosa, cuando el movimiento del barco lo hacía descender por mi lado. Las olas se rompían y rugían junto a mi ventana. De pronto, entraron en mi cama.» Cualquier otra persona se habría abalanzado hacia la claraboya para cerrarla, pero no Fredrika Bremer, que continúa así: «...cuando tuve que elegir entre cerrar la ventana y vivir en el aire sofocante del camarote, o respirar el aire templado del mar y, de cuando en cuando, recibir el abrazo salado de una ola, elegí esto último.»

A la mañana siguiente esta «viajera antillana», como se autodenomina alguna vez, atraca en el puerto de La Habana.

Pero antes de seguir a Fredrika en sus travesuras cubanas dejémosla un rato anclada en la bahía de La Habana y antes de que baje a tierra preguntémonos lo siguiente: ¿quién era esta mujer? ¿Quién era esta sueca insigne, viajera solitaria, tan tenaz y temeraria?

Fredrika Bremer nació en Turku, Finlandia, el 17 de agosto de 1801. Su padre, Karl Erik Bremer, había nacido también en Finlandia, de padres suecos que eran de origen alemán. El bisabuelo de Fredrika, Isak Bremer, había sido un comerciante de la ciudad sueca de Vesteras. El padre de Fredrika, que también nació en Turku, era un hombre de negocios muy rico que amaba a Finlandia desde su punto de vista de sueco adinerado (recuérdese que Suecia había ocupado Finlandia haciéndola parte de su territorio) y por lo tanto veía con sumo recelo la situación política de un país con recio sentimiento de nacionalidad en el que incluso había, en la época en que Fredrika nació, un partido que trabajaba por liberar al país de la dominación sueca bajo la protección de la Rusia zarista. El padre de Fredrika temía por sus propiedades y abandonó su querida Finlandia, paso que amargó bastante su vida. Vendió, pues, sus propiedades y en 1804 (Fredrika tenía tres años) se trasladaron a Estocolmo. No le faltaron visión y olfato políticos al viejo Bremer. En 1809, Alejandro I de Rusia conquista enteramente a Finlandia, que desde 1814 pasa a formar parte de ese país bajo el nombre de Gran Ducado de Finlandia.

La familia Bremer se compra una bella casa en Estocolmo y adquiere nada menos que el castillo de Arsta, donde pasarían los veranos. La madre de Fredrika era una señora de bellos modales que basaba la educación de sus hijas en estos tres principios: 1) las niñas deberían crecer en la mayor ignorancia posible en cuanto a las cosas malas del mundo; 2) las niñas deberían tener una instrucción lo más distinguida posible, y 3) las niñas deberían comer lo menos posible. El padre era un patriarca melancólico y furioso de carácter despótico, era un pedante insufrible que cuidaba, reloj en mano y con desplantes dictatoriales, la rigurosidad de las ceremonias caseras. Para



Fredrika su padre era un monstruo, y en todas sus novelas aparecerá como un fantasma aborrecible, un déspota irracional que arruinará la vida de las mujeres que estén bajo su poderío intocable. Más tarde, en sus novelas, Fredrika ganará muchas batallas mediante la descripción, o mejor la evocación, de su propio padre.

La niña Fredrika era indomable y profundamente desdichada. Su hermana Charlotte cuenta el terror que no sólo su padre le inspiraba sino también su madre, que era muy rígida y poco comprensiva. El refugio de las niñas era la vieja Lena, el aya finlandesa que se ocupaba de ellas y que, como era común en la época entre los ricos, estaba más cerca de las niñas que su propia madre. Fredrika siempre se expresaría sobre Lena con una profunda afección.

Por las mañanas las niñas tenían que dar los buenos días presentándose correctamente ante la madre: caminaban hasta ella y, haciéndole una reverencia, le besaban la mano. Si el espectáculo no salía bonito, había que repetirlo. Charlotte cuenta en sus memorias cómo a la pobre Fredrika siempre le salían mal estas reverencias, tropezaba, se entretenía, se enredaba en la falda, no se paraba en el sitio conveniente y arruinaba aquella representación de buen gusto, teniendo obligatoriamente que repetir una y otra vez el desfile y las reverencias hasta que se convertían en una verdadera humillación.

Fredrika era una niña contestona, y sus «respuestas impertinentes» al padre desataban su temible ira. Se robaba los cuchillos y apuñaleaba los muebles. Se robaba las tijeras. Una vez se encerró en un cuarto, cortó el forro de los muebles y les puso parches que sacó de sus propios vestidos. Cuando empezó a gustar a los hombres, el padre se ocupó minuciosamente de ahuyentar a todos los pretendientes. En una temporada en Årsta, la joven Fredrika se enamoró de un sargento que el padre también aterrorizó, y que en una larga noche de llanto le hizo sentir la voluptuosidad de la añoranza. Fredrika, que vio y conoció mucho más que la mayoría de las mujeres de su época y condición, no conoció jamás las sensaciones del amor erótico.

Karl Erik Bremer, aunque autoritario y autócrata, no escatimó a la hora de brindarle una valiosa instrucción a sus niñas. Fredrika tuvo una institutriz francesa, una maestra de música, dos maestros de dibujo y un maestro de baile. Además, aprendieron el alemán y el inglés. El objeto de esta educación era la obtención de señoritas casaderas con gran capacidad de amoldarse y agradar, adornos ilustrados para casas distinguidas; pero un temperamento como el de Fredrika asimilaría aquellos conocimientos de la manera más creativa que pueda concebirse. Fredrika lee novelas, hace planes detallados para escaparse de casa y enrolarse, vestida de varón, en la guerra contra Napoleón. Se siente confinada en una vida que no le permite desarrollarse como ser humano, con la autoridad de sus padres dándole la sensación de estar cubriéndose de moho. La desesperación de sus primeros años se resume con estas palabras suyas: «Ellos trataban de doblegarme y someterme con su severidad, o si no ridiculizando mis sentimientos y mis pensamientos. Fui bastante desdichada en mi



primera juventud, y vehemente como yo era en todo, preparé muchas veces la forma de quitarme la vida, de arrancarme mis propios ojos...»

Fredrika se refugia en la religión y empieza a desarrollar un sentimiento de autosacrificio, casi de autodestrucción, en aras de mitigar el dolor de los pobres y los enfermos. Esto, paradójicamente, en vez de desmembrar su personalidad y convertirse en negación del propio ser, lo que hizo fue afincar y consolidar su carácter.

Agathe, que siempre fue débil y enfermiza, requiere ahora sus cuidados y Fredrika se pasa una temporada con ella en el castillo de Arsta. Es el invierno de 1826-27. Fredrika no sólo cuida a su hermana sino que despliega una incansable actividad altruista en toda la comarca, donde no faltan los pobres y los necesitados. Retengamos en la memoria esta actitud maternalista de Fredrika de ser caritativa con los desposeídos y aliviar, por medio de limosnas, las penas de los que sufren, ya que esta concepción condicionaría su modo de abordar el problema de la esclavitud en América. Tanto en los EE.UU. como en Cuba, Fredrika compararía constantemente la situación de los esclavos con la de los pobres en Suecia, e incluso llegaría a la conclusión de que los negros, teniendo un amo virtuoso, no lo pasaban tan mal. Comentando su papel de bienhechora aquel invierno en Arsta, Fredrika dice: «Yo disfrutaba de exponerme y sufrir con el frío, las tormentas, las nevadas, incluso el hambre, pues la comida que llevaba conmigo, en mis caminatas, se la daba a los pobres. Luchando contra los rigores de la naturaleza sentía el placer de la fuerza moral que nacía en mi ser.» No es extraño, pues, que, con tal escuela de coraje y firmeza, Fredrika Bremer se lanzase más tarde a las vicisitudes de sus largos viajes.

El 23 de julio de 1830 fue una día malo y bueno para ella: su padre muere y Fredrika no oculta, en medio del luto y la tristeza, una profunda sensación de haberse liberado de un yugo. Ese mismo año apareció la segunda parte de su libro *Escenas de la vida diaria*, que es una evocación romántica del hogar burgués sueco de las primeras décadas del siglo pasado. La primera parte había aparecido en 1828 bajo pseudónimo, pero ahora la joven autora ganaba en confianza y era toda una celebridad. Su novela *La familia H* plantea ya con bastante claridad la problemática que sería la misión histórica que Bremer se impondría cada vez más radical y clarividentemente y que culminaría con su novela *Hertha* en 1856: la emancipación de la mujer. No es una casualidad que en *La familia H* aparezca un padre que es un coronel, férreo y autócrata. La esposa, buena y algo ridiculizada en la descripción, tiene que vivir en una ominosa sumisión.

En 1831 Fredrika se va a vivir a Kristianstad con su recién casada hermana Charlotte y allí conoce a Per Johan Bökling, un hombre culto, generoso y modesto que ejerció gran influencia sobre ella. En su condición de maestro, Bökling puso en orden muchas de las inquietudes intelectuales y religiosas de la escritora. Estudiaron literatura clásica, discutieron los diálogos de Platón y los dogmas religiosos. Bökling fue uno de los pocos seres del sexo opuesto que se ganó la confianza total de Fredrika en esta etapa de formación. Pero a la larga el maestro se quedó chiquito frente a la



alumna. Fredrika poseía el don de la inteligencia crítica y el duendecillo de la curiosidad. Dudaba. No se conformaba. Ni siquiera en el aspecto religioso le fueron suficientes las enseñanzas del buen Bökling, quien dicho sea de paso, no pudo más que enamorarse de Fredrika en medio de tanta pedagogía, y pidió su mano. Pero ella, no sin desgarrarse mucho ante esta situación, declinó la oferta delicada pero firmemente. Más tarde, en 1861, él le escribiría quejándose de la incompatibilidad que los separaba: «Tú llevas la iglesia en la inteligencia, yo en el testamento del Señor; tú, en la esperanza, yo en la realidad; tú eres idealista, yo realista». De esta manera el realista Bökling terminaría su brillante carrera siendo un venerado cura de pueblo, mientras que su idealista alumna se convertiría nada menos que en Fredrika Bremer.

Durante los años treinta y cuarenta la fama de Fredrika se consolida. Aparecen sus novelas *Los vecinos* (1837), *El hogar* (1839), *Vida de hermanos* (1848) y otras. Su compromiso por la liberación de la mujer va madurando. Para dar una somera idea de la situación legal de la mujer sueca en los tiempos de Fredrika, baste decir que las mujeres solteras carecían de mayoría de edad legal. Eso significaba que la legislación familiar ponía a la mujer soltera *de cualquier edad* bajo la tutela de algún hombre, su padre u otro tutor. Es decir, que cada soltera estaba sujeta a la voluntad de algún hombre en lo referente a matrimonio, instrucción, empleo, modo de disponer de su propia riqueza, etc. Sin embargo, la mayoría de edad podía ser obtenida, previa solicitud, por solteras con cierta fortuna y oficio propio. En el caso de Fredrika, que como sabemos nunca se casó, su tutor fue, a partir de la muerte de su padre, su hermano, y cuando éste murió Fredrika solicitó su mayoría de edad legal, apoyada por varios señores de importancia, y la obtuvo ya en 1840. Es decir, que la escritora, antes de su viaje a América, ya podía disponer de su dinero y destino. También las viudas podían obtener la mayoría de edad, como fue el caso de la madre de la escritora.

En el plano de los sexos, la discriminación no estaba sancionada solamente por la ley, sino también por la ciencia médica y por la iglesia. La propaganda de la doctrina luterana representaba a la mujer como un ente de escaso valor en todos los sentidos, de modo que no era posible hacer de ella un ser socialmente positivo más que bajo la tutela de un hombre. La cultura, la sociedad, la historia, se presentan como creaciones exclusivamente masculinas. El único ámbito donde la mujer podía hacer un aporte era en la sumisión sublime del desprendimiento maternal, la dedicación a la felicidad y la paz del matrimonio amoldándose en todo a los requerimientos de su esposo.

Pero la cuestión de la mujer se debatía intensamente en Suecia. En 1839 apareció un librito que cayó como una bomba en la sociedad sueca: *Claro que se puede*, una novela escrita en estilo realista, con descripciones plásticas, casi periodísticas, del prolífero novelista y raro personaje Carl Jonas Love Almkvist, donde propugnaba la abolición total del matrimonio y preconizaba una unión basada exclusivamente en el amor, y no en las convenciones ni los intereses económicos. Almkvist, cuya historia personal es harto escabrosa pues moriría en el exilio acusado de envenenar a un acreedor (nunca se ha resuelto el oscuro asunto de su presunta culpa), no escatimó en formula-

ciones muy duras al abogar por la formación profesional de las mujeres, por su libertad de empresa, por el otorgamiento a la mujer de todos sus derechos jurídicos y políticos. Fredrika se opone al radicalismo de Almkvist; ella cree en las posibilidades del matrimonio y del hogar.

Al principio Fredrika piensa que la liberación de la mujer debe partir de la profundidad de su ser y realizarse en la esfera de la vida privada, todo esto sin tener en cuenta las relaciones con la totalidad del contexto social. Poco a poco tiene, sin embargo, que plantearse si una emancipación interior es posible sin subvertir la posición de la mujer en la totalidad de la vida social y política. Hasta fines de los años cuarenta el aporte de Fredrika a la causa de la mujer había sido indirecto, reflejado en sus obras. Al regresar de América su pensamiento se hará más conciso y radical.

En su condición de mujer sola y para colmo famosa, Fredrika recibió no sólo alabanzas por un lado y dura resistencia a sus ideas por otro, sino también el interés erótico del mayor poeta sueco vivo en aquel momento, Esaías Tegnér, a la sazón miembro de la Academia Sueca, sesentón y Obispo de la ciudad de Växjö. Tegnér flirtea con Fredrika y la corteja impertinentemente. La provoca diciéndole que «el corazón de una mujer sensible y bien organizada» tiene que tener otros amores más que el de Dios y el de la Patria. Fredrika le invoca la santidad del matrimonio (el poeta-obispo era casado) y él responde que la monogamia es y siempre será una institución que va en contra de la naturaleza. La relación epistolar entre Tegnér y Fredrika revela, por parte de ella, a una mujer madura que está segura de no querer enredarse en trajines eróticos, tanto por razones religiosas como por mantener su libertad; recordemos que cuando su maestro Bökling le propuso casarse ella le escribió con toda honestidad: «El manejo doméstico de una casa sueca no puede marchar bien con el reino de la fantasía». Tegnér insiste; le dice: «Concedo que es indigna y humillante la idea de que todo el valor de una mujer no esté en su corazón, sino unas pulgadas más abajo...» Lo que separa a estos dos literatos no es la edad, ni siquiera la lujuria del hombre que se frustra ante la indiferencia de la mujer, sino una distancia histórica insalvable: Fredrika representa los tiempos que vendrán, con una nueva visión de los sexos, mientras que Tegnér representa la babosería reaccionaria y los prejuicios que aún hoy día se sienten tan presentes. Fredrika le sigue la corriente, lo deja que se explaye pero siempre lo mantiene a raya. Ella buscaba otra cosa, quería opiniones sobre cuestiones que la inquietaban. ¿Cómo podían existir, juntas, la bondad infinita de Dios y la maldad humana? ¿Cómo explicar la injusticia del mundo y qué hacer? El poeta no abordó estos problemas sino hurañamente y con irritación, pues ya sabemos qué buscaba el Obispo de Växjö en nuestra Fredrika. Otra divergencia acusada entre ellos es el pesimismo retrógrado de Tegnér, que sólo ve desgracias en los movimientos sociales de la época y se amarga ante el desmembramiento de las buenas costumbres de antaño, mientras que Fredrika cree en el futuro y no oculta sus esperanzas.

En 1848, Fredrika está preparada al fin para realizar su anhelado viaje a los EE.UU. Ha leído todo lo que puede sobre el Nuevo Mundo, sobre sus instituciones, defectos



y posibilidades. Ante todo *La démocratie en Amérique*, de Tocqueville, ejerce fuerte influencia en ella. En su camino hacia América pasa por Copenhague y allí entabla una cariñosa amistad con Hans Christian Andersen y otros intelectuales, pero un gran escritor, filósofo misógino y muy influyente, se niega a recibirla: Sören Kierkegaard, que no siente ningún afecto por señoritas con veleidades de escritora. La misiva en que el gran danés declina la invitación de Fredrika de encontrarse para un momento de conversación está llena de vacilaciones e hipocresía, da muchas vueltas sin llegar a decir claramente por qué no quiere verla. Años más tarde Fredrika escribiría sobre Kierkegaard con mucho aprecio pero no sin cierto sarcasmo y, según algunos críticos, con cierta mala voluntad. Al leer lo que Fredrika decía de él, el autor de *El concepto de la angustia* anotaría en su diario que se arrepentía de no haberle respondido a Fredrika su interés de verlo con la carta que él concibiera inicialmente, o sea, con estas solas palabras: «No, muchas gracias, señorita, yo no sé bailar».

En octubre de 1849, desembarca Fredrika en Nueva York.

Pero antes de continuar debemos preguntarnos: ¿qué acontecimientos habían marcado al mundo en aquellos años de la década de 1840? ¿Cuáles eran las condiciones históricas que rodeaban a la escritora? Veamos.

En 1844, un tal Karl Marx se hace amigo de un tal Engels, hijo de un capitalista industrial y escrupuloso ayudante de su acaudalado padre como tenedor de libros. En Asia, Gran Bretaña se adueña de Hong Kong; en África, los argelinos, con la ayuda de Marruecos, luchan contra la dominación francesa. En el Caribe, surge una nueva república: la República Dominicana. En Suramérica, el Río de la Plata es bloqueado por las flotas francesas e inglesas; Inglaterra se anexiona las Islas Malvinas. En Cuba, se producía la horrible matanza de esclavos y libertos que se denominaría «Causa de la Escalera», a la que regresaremos más adelante. En 1847 se producen en México las derrotas de Palo Alto y Resaca de la Palma; los EE.UU. se apoderan de Santa Fe. 1848 es un año de cruentas revoluciones en toda Europa. En febrero de ese año apareció en Londres un raro folleto en alemán, *El Manifiesto Comunista*, que se convertiría en el panfleto político más subversivo de todos los tiempos. Ese mismo año un librero de Estocolmo, un tal Per Götrek, publicaría en esa capital la primera traducción del tal panfleto. Fredrika jamás mostró simpatías por la ideología comunista, que combatió en artículos y descalificó en innumerables cartas; pero quedó influida y más tarde en su vida, al regresar de América pasando por Londres, abogaría por un socialismo cristiano con admirable firmeza y coraje. Francia está en llamas. En febrero del 48, la insurrección se adueña de París. Se lucha contra el régimen de trabajo de niños y por el acortamiento de la jornada laboral, que era hasta de 12 horas. La sublevación popular fue aplastada a sangre y fuego, más de 10.000 personas perecen y varios miles son enviados a Cayena. En Estocolmo, la sangre corre por las calles. Grandes demostraciones, reprimidas brutalmente por el ejército, dan como resultado unas 30 muertes y un nuevo gobierno del que forman parte los liberales moderados. Se abre la posibilidad de ciertas reformas. Alemania vive una violenta

revolución que influye a Dinamarca, que pasa grandes aprietos con la guerra de los Ducados de Schleswig-Holstein. En febrero de 1848, es decir, un año antes de que Fredrika llegara a Nueva York, se produce uno de los hechos más trascendentales de la historia de Norteamérica: la paz de Guadalupe-Hidalgo, o sea, que México, víctima de una guerra de expansión racista, acababa de perder sus territorios inmensos al norte del Río Grande.

¿Qué ocurría en la Cuba que Fredrika pronto visitaría?

El trabajo esclavo es la base de la economía exportadora del país. (Recordemos que ya en 1807 se había suprimido *la trata* en los EE.UU., no la esclavitud.) Acorralada por Inglaterra, cuya expansión industrial así lo requería, España se vio obligada, en 1817, a firmar un tratado que abolía el tráfico de esclavos en todas las colonias españolas. Este tratado comenzó a regir en 1820 pero en Cuba la aristocracia esclavista hizo caso omiso de un documento estúpido que les amenazaba la base misma de su existencia histórica. El mar se llenó entonces de aventureros que traían barcos repletos de negros y los introducían de contrabando en la isla. Las autoridades coloniales se enriquecían prestando su silenciosa protección a tal actividad. Se estima que entre 1827 y 1841 llegaron a Cuba más de 300 cargamentos de esclavos. Recuérdese que Cuba fue la última de las colonias españolas que se liberó de España. En el continente, el Virreinato del Río de la Plata, o sea, Argentina, Paraguay y Uruguay, se habían liberado en 1810, 11 y 14, respectivamente. Nueva Granada, hoy Colombia, en 1819. En 1831 surgen como repúblicas independientes Venezuela y Ecuador, que habían pertenecido a la Gran Colombia creada por Simón Bolívar. México alcanzó la independencia ya en 1821. Y es que en Cuba, los hacendados criollos temían la independencia justamente por miedo a los negros, siempre rebeldes. La independencia de Cuba, sin embargo, no llegaría jamás a producirse sin la participación de los negros. En el momento en que Fredrika Bremer llega a Cuba se calcula que habría en la isla unos 400.000 esclavos, casi el 40 por 100 de la población.

En una noche de enero de 1843, los esclavos de algunos ingenios de Matanzas se rebelaron. La insurrección comenzó en Cárdenas, donde se alzó una dotación de 254 esclavos. En ese tiempo se estaba construyendo una línea férrea de Cárdenas a Jaruco, y los negros que trabajaban allí se unieron a la sublevación. Las tropas de lanceros españoles reprimieron la revuelta con tal crueldad, que muchos de los negros que escaparon a la matanza ¡se ahorcaron en grupos de 15 y 20! En una de sus cartas desde Cuba, al describir esos árboles altivos que son las guásimas, Fredrika dice de pronto: «...esos son los árboles en los que se ahorcan los negros». Pero las sublevaciones se extendieron como la pólvora. O'Donnell, a la sazón Capitán General español de la isla, se enteró —o inventó, porque aún los historiadores no han logrado dilucidar si tal conspiración existió, incluso hay una teoría que atribuye el origen del complot al cónsul inglés en La Habana— de que las sublevaciones respondían a una conspiración dirigida por negros y mulatos libres. Miles de hombres y mujeres de color fueron sometidos a la siguiente tortura: eran amarrados a una escalera, que se recos-



taba a una pared, y a latigazos se les sacaba confesiones sobre los presuntos infidentes, o se los azotaba hasta que morían. De 1843 a 1844 fueron asesinadas más de 5.000 personas. En la conspiración de La Escalera pereció el poeta mulato Gabriel de la Concepción Valdés, «Plácido», quien, antes de morir, delató —probablemente a causa de los suplicios— al intelectual reformista Domingo del Monte, que ni siquiera se encontraba en Cuba. Estando en Matanzas, nueve años más tarde, Fredrika oiría hablar mucho de estas sublevaciones. Para tener una idea de la violencia y la tragedia de las que surgiría poco a poco la nacionalidad cubana, a partir del exterminio de los nativos por los colonizadores, es bueno citar esta frase del brillante novelista cubano Guillermo Cabrera Infante: «¿En qué otro país del mundo hay una provincia llamada *Matanzas*?»

Ya desde su llegada misma al puerto de La Habana, Fredrika Bremer siente que ha llegado a un paraíso plagado de agitaciones políticas. Los pasajeros de *The Philadelphia* no pueden bajar a tierra pues las autoridades españolas lo prohíben. A bordo hay un tal Mr. White que, en palabras de Fredrika, era «uno de los dirigentes de la expedición de López contra Cuba». Pero a juzgar por la descripción de la escritora sueca, el tal White no tiene ningún miedo y se muestra provocativamente: «...alto y desgarbado, de piel rojiza, con una nariz irlandesa y aspecto indiferente y descuidado, se paseaba de arriba abajo, fumando un tabaco ante las miradas furiosas de los pasajeros.»

¿Quién era el tal López que dirigiera una expedición contra Cuba?

Era Narciso López, un general del ejército español nacido en Caracas, que era partidario de la anexión de Cuba a los EE.UU. Las ideas anexionistas surgen en Cuba en virtud de varios factores. Ya en 1805 el presidente Jeffersson había anunciado que, en caso de guerra contra España, los EE.UU. se apoderarían inmediatamente de Cuba. En 1823, John Quincy Adams, que era Secretario de Estado norteamericano, lanzó una política respecto a Cuba que pasó a la historia con el nombre de «la fruta madura». Su tesis planteaba que, dada la debilidad de España como potencia colonial trasnochada, en contraste con la frescura, la dinámica y la vitalidad del poderío industrial y militar norteamericano, la isla de Cuba tendría por fuerza, como una fruta madura que ya no puede quedarse en su árbol, que caer en la tierra de los EE.UU. De este modo, las leyes de la gravitación y de la biología se convertían de pronto en política.

A raíz del éxito de los EE.UU. en la guerra contra México, los ricos esclavistas del Sur ejercieron fuertes influencias y presiones para anexionar a Cuba. Muchos terratenientes cubanos se sintieron atraídos por la idea de salvar sus esclavos y haciendas mediante la anexión. A partir de 1848, o sea, tres años antes de que Fredrika llegara a Cuba y el mismo año en que el presidente norteamericano Polk le hiciera una oferta a España de comprarle la isla, surgen conspiraciones anexionistas. Las de Narciso López fueron las más importantes. López hizo dos expediciones contra Cuba: de la primera se salvó pero en la segunda fue capturado y murió ejecutado en el garrote vil el 1.º de septiembre de 1851, o sea, cuatro meses después de que Fredrika abandonara Cuba. Esta cuestión del anexionismo estaba muy candente y Fre-





drika reproduce en sus cartas las opiniones que oye entre los hacendados (ninguno criollo) que fueron sus anfitriones. Con mucha razón cuenta Fredrika que los EE.UU. se oponían —y frustraban— las aventuras anexionistas. Todo parece indicar que la gran nación del norte estaba decidida a apoderarse de Cuba, pero de modo tal que los cubanos mismos no interviniesen en el procedimiento. El anexionismo tuvo su mayor detractor en el brillante intelectual reformista José Antonio Saco, y su más ilustre defensor en quien estaba firmemente convencido de que Cuba debería pertenecer a los EE.UU.: Cirilo Villaverde, autor de *Cecilia Valdés*, la mejor novela cubana del siglo XIX.

Las seis horas que Fredrika tuvo que esperar en el puerto de La Habana antes de desembarcar no le parecieron largas. El día era espléndido y ella comenzó a hacer las primeras observaciones de la realidad cubana. La vista de La Habana le pareció hermosa, «con casas bajas de todos los colores: azules, amarillas, verdes, anaranjadas, como un enorme depósito de cristales abigarrados y objetos de porcelana en una tienda de regalos...» Además, le dieron un almuerzo de bananas, cosa muy importante pues Fredrika, que la primera vez que probó los plátanos le supieron a jabón, se hizo una bananera empedernida y comía esa fruta con fruición.

En La Habana, Fredrika comienza a asombrarse de todo lo que ve. Sus anotaciones no parecen expresiones del romanticismo al que pertenecía sino más bien a lo real maravilloso americano, dado su gusto por el detalle, su frescura entre ingenua y ambivalente y por la revelación que hace de fenómenos aparentemente sin importancia pero que conforman la esencia del entorno. Tendría que pasar un siglo para que Alejo Carpentier mostrara que la realidad americana de todos los días está llena de un raro encanto; que allí la naturaleza, el hombre y sus relaciones con el medio guardan portentos de abigarramiento, una extraña sobreabundancia, eso que otro cubano, José Lezama Lima, llamaría «la cantidad hechizada». Al leer las perspicaces observaciones de Fredrika Bremer, nos damos cuenta del potencial de inspiración que le brindaron la naturaleza de Cuba y la forma de vida de sus habitantes.

Tomemos algunos ejemplos. Cuando ve por primera vez la planta de la pita, o henequén, dice que tiene forma de candelabro. Las lagartijas la fascinan. En la Plaza de Armas descubre unos árboles por cuyos troncos andaban unas lagartijas verdes que, según ella, lucían simpáticas y «reflexivas», y que cuando ella se acercaba a mirarlas, la miraban tranquilamente de vuelta. En la azotea de su hotel, sola en la noche para mirar la luz del faro del Morro y aspirar el aire delicioso (que ella compara con el aliento de un niño dormido) oye una especie de gorjeo y se lo atribuye a las lagartijas: Fredrika asegura que las lagartijas cubanas tienen voz. La profusión de bichos e insectos ya la había importunado en Carolina del Sur y en Georgia, pero es en Cuba donde le dedica más atención. Las hormigas la dejan asombrada. Estando en Matanzas, trae a su cuarto flores para estudiarlas pero descubre que alguien se las roba. Entonces mira a lo alto de la pared y ve sus florecitas paseando en una ordenada fila y desapareciendo en el listón del techo. Los cocuyos le causaron una gran impre-



sión. Juega con ellos como una niña y no tarda en apiadarse de ellos. Dice que son las luciérnagas de Cuba pero que parecen escarabajos. Para dar una idea de su luz en la noche tropical, Fredrika tiene que echar mano a una metáfora de lluvia planetaria: «Imagínate que los planetas Venus, Júpiter, Marte y otros tan brillantes vinieran volando sobre los tejados, por entre los árboles y arbustos, y entonces habrás visto a los cocuyos». Fredrika los caza, los estudia y los dibuja. «Anoche pude leer sin dificultad a la luz de un cocuyo, moviéndolo sobre las líneas como si fuera una lámpara». Pronto descubre que la nobleza de esos animalitos los convierte en seres «torturados». «¡Ay, son tan tontos!» —exclama la escritora—. Y cuenta cómo los negritos los meten en botellas y los usan como lámparas. Para librar a sus queridos cocuyos de la persecución de los negritos, los soborna y compra su libertad con galletas y golosinas, viéndose perseguida entonces por «decenas de negritos» que desean más galletas por la libertad de sus cocuyos. Un día, los cocuyos que tenía en su habitación desaparecen como había sucedido con las flores. ¿Serían las hormigas? Así lo cuenta ella: «Más tarde en la mañana descubrí una gran araña, negra como el carbón y del tamaño de una mano de niño, que se hallaba en medio de la pared de mi cuarto con un cocuyo en la boca».

Los árboles que más la impresionan son la ceiba y la palma real. La ceiba es tan poderosa, con sus brazos horizontales y su fronda de verde jugoso, que Fredrika dice que es el árbol más bello que ha visto en toda su vida, y que no tiene con qué compararlo. En especial le parece conmovedor ver a esos árboles robustos atacados por el jagüey hembra, una planta parásita que, en forma de lianas o tentáculos, los abraza hasta llegar a asesinarlos. Este cuadro le parece trágico, y anota que le despierta asociaciones de «traición femenina».

Otras observaciones de interés se refieren a la vida diaria habanera. Fredrika se pasea sola por la ciudad con los ojos muy abiertos. Las volantas de La Habana, esos carruajes esbeltos que le daban un distintivo especial a la capital, fascinaron a Fredrika, y las compara con grandes insectos, de enormes patas traseras y un hocico largo. Con las volantas se fija en la figura peculiarísima del «calesero», o sea, el conductor de estos carruajes, que siempre era un negro. El calesero, en la historia de Cuba, está ligado a un rasgo especial de la esclavitud en la isla, donde el esclavo urbano solía vivir en casa del amo. Estos negros solían vestir con amanerada pulcritud y muchas veces podían aprender oficios importantes. La aristocracia esclavista adiestraba a los caleseros con la ayuda de maestros especiales. Eran ceremoniosos, distinguidos y tenían muy buenos modales. Eran también un poco engreídos. Fredrika observa que el calesero, cuando está esperando junto a alguna mansión, «se apea, se sienta cerca del carruaje, fuma y cierra los ojos al sol». Fredrika no sabía que los caleseros gozaban de ciertos privilegios y eran una especie de confidentes de sus amos, aun en detrimento de sus hermanos esclavizados.

Otra cosa que no podía dejar de llamar la atención de Fredrika era el consumo del tabaco. En algún momento dice sospechar que la gente de color se emborracha

fumando, y en otro que, en Cuba, una mitad de la población cultiva el tabaco, mientras que la otra se lo fuma. Y se pregunta, intrigada, a dónde irá a parar esa cantidad de humo. Lo que la escritora no sabía es que la hoja aromática, la deliciosa y fatídica *Nicotiana Tobacum*, ya en el siglo XVII había hecho su entrada triunfal en el reino de Suecia. Es más, no se sabe si fue el propio Linneo el que la llamó Nicotiana, es posible que haya sido él. En 1655 ya Rudbeckius la cultiva en su jardín botánico de Upsala. A mediados del siglo XVIII se cultiva comercialmente el tabaco en 72 localidades de Suecia, ¡nada menos que desde Malmö, en el sur, hasta Pitea en el norte! Kristianstad, la ciudad donde Fredrika recibió las clases de su amigo Bökling, era en ese tiempo la meca del cultivo del tabaco en Suecia, sobre todo en Ahus y, más al sur, en los alrededores de Landskrona. Basta con decir que la última *zafra tabacalera sueca* se realizó en Ahus en 1964. Y que allí se acuñó una palabra sueca ya en desuso, pero en su tiempo muy distinguida: *Ahushavanna.*

Uno de los más sorprendentes valores de las cartas cubanas de Fredrika es la sensualidad de las descripciones. En todas sus novelas Fredrika se cuidó siempre de rehuir las relaciones eróticas de sus personajes, pero es como si en Cuba su castidad se resintiera un tanto bajo el influjo exorbitante del desparpajo que allí lo marcaba todo. Fredrika apunta con agudeza que en la isla la religión no es más que un espectáculo, que las damas van muy elegantes a misa no a rezar con devoción sino a coquetear con los caballeros, quienes, en vez de ser piadosos, no hacían más que golosear los hombros de las señoritas en medio de la solemnidad de la liturgia. Cuando Fredrika describe a las mulatas cubanas, la contradanza criolla o el baile de los negros (a esto último dedicó hermosas páginas) lo hace con un gusto sensual que casi parece lujuria. Oigamos cómo Fredrika *vive* la brisa cubana: «La brisa indescriptible, a la vez dulce y reanimante, acaricia tu frente, tus mejillas; alza ligeramente tus vestidos, tus cintas; te rodea, te penetra, es como si te bañase en una atmósfera saludable, dentro de la cual renaces.»

Pero no todo es paraíso en el trópico. Cuando la llevan a Guanabacoa, todo lo ve en medio de un espeso marasmo, pues había pasado dos noches en vela a causa del calor y los mosquitos. Un día le aconsejan que desista de dar uno de sus paseos por el campo, en los que visitaba a los negros y estudiaba sus formas de vida, pues había llovido torrencialmente. Ella sale de todas formas y se queda atascada en una guardarraya de fango rojizo «cuya consistencia —dice— no me había imaginado». No es difícil imaginarse a aquella mujer febril y testaruda arrastrando sus faldones decimonónicos por las guardarrayas de Cuba, fascinada por los colibríes, que le parecieron atrevidos y maravillosos, como si no fueran cosa de este mundo. Sus vicisitudes tropicales podrían resumirse con lo que escribe en Matanzas, tras haber estado en el prodigioso Valle de Yumurí: «Medio asada por el calor sufrido durante mi estancia en el campo, regresé a casa, y durante tres días trabajé para librarme de las nubes de pulgas que había traído conmigo de mi excursión idílica.»



Lo único que fue capaz de causar cierto temor a Fredrika fueron los cimarrones, o sea, los negros que se escapaban de las plantaciones y buscaban la vida agreste y libre de los montes. Ella no temía meterse en las barracas de los esclâvos; pero alguien le dijo que a veces los cimarrones bajaban no sólo en busca de comida, que recibían de los otros negros (y que, según oyó decir Fredrika, jamás se traicionaban unos a otros a no ser bajo el tormento del látigo) sino que también venían en busca de hembras, que era lo que les faltaba en la manigua, y entonces violaban a la primera que encontraban. En Cuba siempre hubo cimarrones, y son muy conocidos los métodos de cacería humana que los esclavistas usaban para localizarlos y someterlos: partidas de sabuesos amaestrados, que acorralaban al fugitivo y muchas veces lo despedazaban. Pero hasta 1868 hubo palenques (o campamentos de cimarrones) en los montes, donde ni siquiera el ejército se atrevía a penetrar.

Pero Fredrika sabe bien que el paisaje de un país no es la esencia de ese país y todo el tiempo se debate ante la visión de los horrores de la esclavitud. Por eso, para concluir, aclaremos cuáles eran las ideas de Fredrika Bremer sobre esa institución y en qué se diferenciaban de las ideas de los cubanos más destacados de la época.

Ante todo, hay que dejar sentado que Fredrika Bremer tenía una posición de principio ante el problema de la esclavitud. Esta visión puede resumirse así, citando sus propias palabras:

1) «La esclavitud es una gran mentira en la vida libre de la humanidad, y en especial en la del Nuevo Mundo.»

2) «La esclavitud es un pecado que va en contra del derecho y de lo humano.»

Fredrika estaba definitivamente en contra de la esclavitud. Sin embargo, rechazó las ideas abolicionistas. En Boston, que era la cuna del abolicionismo americano, Fredrika tuvo ocasión de conocer a importantes antiesclavistas radicales, y se empapó del contenido de sus ideas. Pero Bremer se expresó firmemente en contra de «las exageraciones de los procedimientos abolicionistas, su falta de equidad y el tono violento de sus ataques». A pesar de la repugnancia que le inspiró el esclavismo, Fredrika mitiga sus propias críticas hasta un punto que el lector atento cree encontrar justificaciones que llegan, a veces, a legitimar aquello que critica. En este asunto Bremer fue muy ambivalente y contradictoria. Fredrika estaba convencida de que los negros eran seres inferiores; serían bailarines deslumbrantes, tendrían ciertas capacidades manuales y podrían llegar a ser virtuosos, gracias a su nobleza (cualidad en la que ella hace mucho énfasis) bajo la tutela de algún amo generoso, pero *por naturaleza* eran incapaces de pensar coherentemente y de influir en su posición social mediante una unión regida por ideas racionales y operantes. Así lo resume ella: «...yo no puedo librarme de mi convicción de que ellos (los negros) son y siempre serán inferiores desde el punto de vista de la capacidad intelectual.»

Consecuentemente, Fredrika condena la esclavitud desde el enfoque de la raza blanca, y su visión de conjunto es patriarcal. Esto quiere decir que:



1) Para Bremer la esclavitud es, en el fondo, más dañina para el blanco que para el negro. O sea, el victimario pierde más que su víctima. El blanco se pervierte, se desmoraliza, pierde el sentido de la justicia y la humanidad y su espíritu emprendedor se resquebraja, al no poder hacerse una idea realista de sus propias facultades por estar rodeado de seres sometidos a su voluntad. Los niños blancos se vuelven despóticos, sin inclinación al trabajo ni respeto a ley alguna.

2) En ningún momento Fredrika analiza las consecuencias morales y espirituales desastrosas que la esclavitud produce *en el negro.*

3) Fredrika le da mucha importancia al factor económico, es decir, que la esclavitud, en vez de enriquecer, empobrece a los hacendados que con trabajo asalariado serían mucho más prósperos.

Pero, si analizamos la ideología de uno de los más acérrimos enemigos de la esclavitud en Cuba en esa época, José Antonio Saco, observaremos que tampoco él fue más lejos que Fredrika, y aunque nunca se encontraran, sus ideas coinciden. Saco tuvo que exiliarse en 1834, y ya no podría regresar jamás a Cuba. El que lo desterró fue el Gobernador General Miguel Tacón, quien, según oyó decir Fredrika en Cuba, era un hombre despótico y sin escrúpulos. De Tacón dijo un historiador español: «Colón descubrió a Cuba y Tacón la civilizó». Pero el pueblo cubano decía, con su tradicional sentido del sarcasmo histórico, que «Tacón sólo sabía gobernar *a taconazos*». Pero resumamos cuáles eran las ideas de Saco con respecto a la esclavitud:

1) Saco propugnaba la mano de obra blanca asalariada, dada la superioridad del blanco sobre el negro *en todos los sentidos.*

2) Saco le otorgaba una importancia capital al aspecto económico: los esclavos, en realidad, no eran rentables como fuerza de trabajo.

3) Saco enarbola como argumento el miedo a las sublevaciones y conspiraciones tanto de las dotaciones de las haciendas azucareras y cafetaleras como de los libertos, y acentúa sin ninguna consideración moral su doble carácter de catástrofe económica: pérdidas de cosechas y todo tipo de bienes materiales pero también *de negros*, que eran muy caros y, para colmo, había que asesinarlos y mutilarlos cuando se sublevaban.

4) Saco advierte que la presencia negra en Cuba era una plaga y dice textualmente que «el suelo cubano se ha contaminado con la inundación de tantos africanos».

5) Como Fredrika, Saco era partidario de un desmantelamiento *gradual* de la esclavitud.

Para encontrar una actitud más humana y radical ante los negros tendría Cuba que esperar el advenimiento de otra generación de cubanos. Bástenos recordar que cuando Fredrika estuvo en Cuba faltaban aún dos años para que en una calle modesta de La Habana naciera José Martí, quien poco antes de morir en la guerra de 1895, que derrumbó al poder español en Cuba, escribió: «El hombre no tiene ningún derecho especial porque pertenezca a una raza o a otra: dígase hombre, y ya se dicen todos los derechos.» Y el mismo Antonio Maceo, un mulato, que sería uno de los principales jefes de las dos guerras, la del 68 y la del 95, y que perdió en ellas a

Iglesia de San Francisco de Paula (1730-1745), en La Habana

su padre y sus ocho hermanos y que moriría él mismo en combate, era un niñito de tres años cuando Fredrika Bremer estuvo en Cuba.

No es de extrañar que lo que más horror le causó a Fredrika fue la situación de las madres negras, pues ella trató de ver la cuestión desde el punto de vista familiar, tal y como había hecho con la situación de la mujer en Suecia. Fredrika se desgarró ante el hecho de que las mujeres negras perdieran a sus hijos, y siempre que veía a los niños negros, pensaba: «Su madre, que los trajo al mundo con dolor, que les da su leche, su cuidado, ella, de cuya sangre y carne están hechos, no tiene ningún derecho sobre ellos. No pertenecen a ella sino a un amo, que puede vender a su antojo a todos los niños que ella traiga al mundo.»

Cuando la aristocracia cubana se alzó al fin contra España en 1868, la guerra comenzaría con la declaración de que todos los habitantes de la República eran entera-

mente libres. Miles de negros se sumaron a los insurrectos y, cuando esta guerra fracasó diez años después, ocurrió algo tristemente irónico: el poder español decretó la libertad de los esclavos que habían participado en la insurrección, mientras que aquellos esclavos obedientes, que permanecieron fieles a sus amos, siguieron siendo esclavos. En Cuba, la esclavitud no se aboliría hasta 1886.

Debido a que Fredrika sólo vivió en casa de hacendados extranjeros, en los últimos días que pasó en La Habana se lamenta de no haber conocido antes a un tal Alfredo Sauval, un caballero criollo muy servicial y cortés que la llevó al hospital de San Lázaro, a la Casa de Beneficencia y también a ver al botánico Felipe Poey, que le obsequió una mariposa que tenía «brillo de terciopelo» y que fue el único intelectual cubano que Fredrika conoció. Un encuentro fascinante habría sido el de Fredrika con la escritora cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, que se le parecía mucho en talento y temperamento, y que fue también una mujer rebelde y discriminada. Pero en ese momento Avellaneda estaba en España. La mayoría de las figuras culturales cubanas de la época estaba en el extranjero, así es que resulta lógico que Fredrika no los conociera. Una de las grandes tragedias de la historia de Cuba siempre fue —y lo sigue siendo hoy en día— el hecho de que muchos de sus trabajadores culturales se vieran obligados, ya fuera para salvar su vida o simplemente su integridad cultural, a abandonar el país y producir su obra en el extranjero. Cirilo Villaverde estaba en Nueva York. Domingo del Monte en España. Saco, viajando por Europa. El venerable padre Félix Varela, fundador del sentimiento nacional cubano, se estaba muriendo de enfermedad, pobreza y hambre en los EE.UU. De haberlo conocido, Fredrika habría amado al padre Varela. Ambos tenían la misma fe inconmovible en Dios, la misma devoción caritativa por los pobres y el mismo sentimiento de justicia. Igual que Fredrika, el padre Varela aliviaba como podía las penurias de los pobres, pero con la conmovedora diferencia de que Fredrika poseía una sólida situación económica, mientras que Varela llegó al extremo de dar a sus feligreses pobres de Nueva York sus propios cubiertos de plata, la última riqueza material que le quedaba, para que los vendieran, de modo que la policía se los devolvió un día al sacerdote, creyendo que aquellos desharrapados se lo habían robado. Varela fue un acérrimo enemigo de la dominación española en Cuba, y el mismo Fernando VII proscribió sus escritos tanto en la isla como en la península.

Fredrika Bremer parte de La Habana a principios de mayo de 1851. Se lleva muchas enseñanzas, unas libras más en el cuerpo e innumerables recuerdos gratos pero también dolorosos. En su última carta le envía a Agathe unas palabras que guardan una extraña actualidad: «Hoy por la tarde me embarco en "El Isabel" y le digo adiós para siempre a las palmas y a las ceibas de Cuba, a los cocuyos y a las contradanzas, a las guardarrayas y a las constelaciones, a los tambores africanos, a las canciones y a los bailes, a este pueblo feliz y desgraciado, a su infierno y a su paraíso.»

Y regresa a Suecia pasando por Inglaterra, donde recorre los suburbios pobres del East End y recoge material para una serie de artículos en los que defendería sus



tesis de socialismo cristiano. Al regresar a Suecia, Fredrika pasa por el durísimo golpe de enterarse de que su querida hermana Agathe ha muerto en su ausencia, sin que pudiera ver la publicación de *Hogares del Nuevo Mundo*, que estaba dedicado a ella. Un dato revelador es que este libro causó mucha irritación tanto entre los esclavistas como entre los abolicionistas de los EE.UU. Era una obra demasiado independiente para que sirviera de apoyo a ninguno de los dos bandos.

En 1856 termina el libro que ella consideraba su obra cumbre, la novela *Hertha*, no tan grande literariamente, pero sí como discurso novelado donde se consuman sus ideas renovadoras sobre la mujer: un documento de debate que tuvo un tremendo impacto en la liberación jurídica de la mujer en Suecia. Sólo dos años después de publicada la novela, que levantó una violenta ola de discusiones, se hizo realidad lo que propugnaba: se promulgó una ley que concedió mayoría de edad legal a las mujeres solteras. El movimiento feminista en Suecia tomaría el nombre de Fredrika y su heroína Hertha como símbolo de su gestión reivindicadora.

A sus cincuenta y tantos años Fredrika emprende nuevos viajes, va a Suiza, Italia, Palestina, Turquía y Grecia. Más tarde publica *La vida en el Viejo Mundo* (1860-62) como producto de esa peregrinación.

Como hemos visto, Fredrika Bremer buscó durante toda su vida, con tenacidad y honestidad ejemplares, la equidad, la democracia, la justicia. «Cuando tenía quince años —dice Fredrika— solía yo bajar a la cocina a predicar la igualdad ante el personal de cocina... Pero allí nadie quería creerme. La cocinera, déspota de nacimiento con respecto a su ayudante, se reía y me decía que yo estaba loca de remate...»

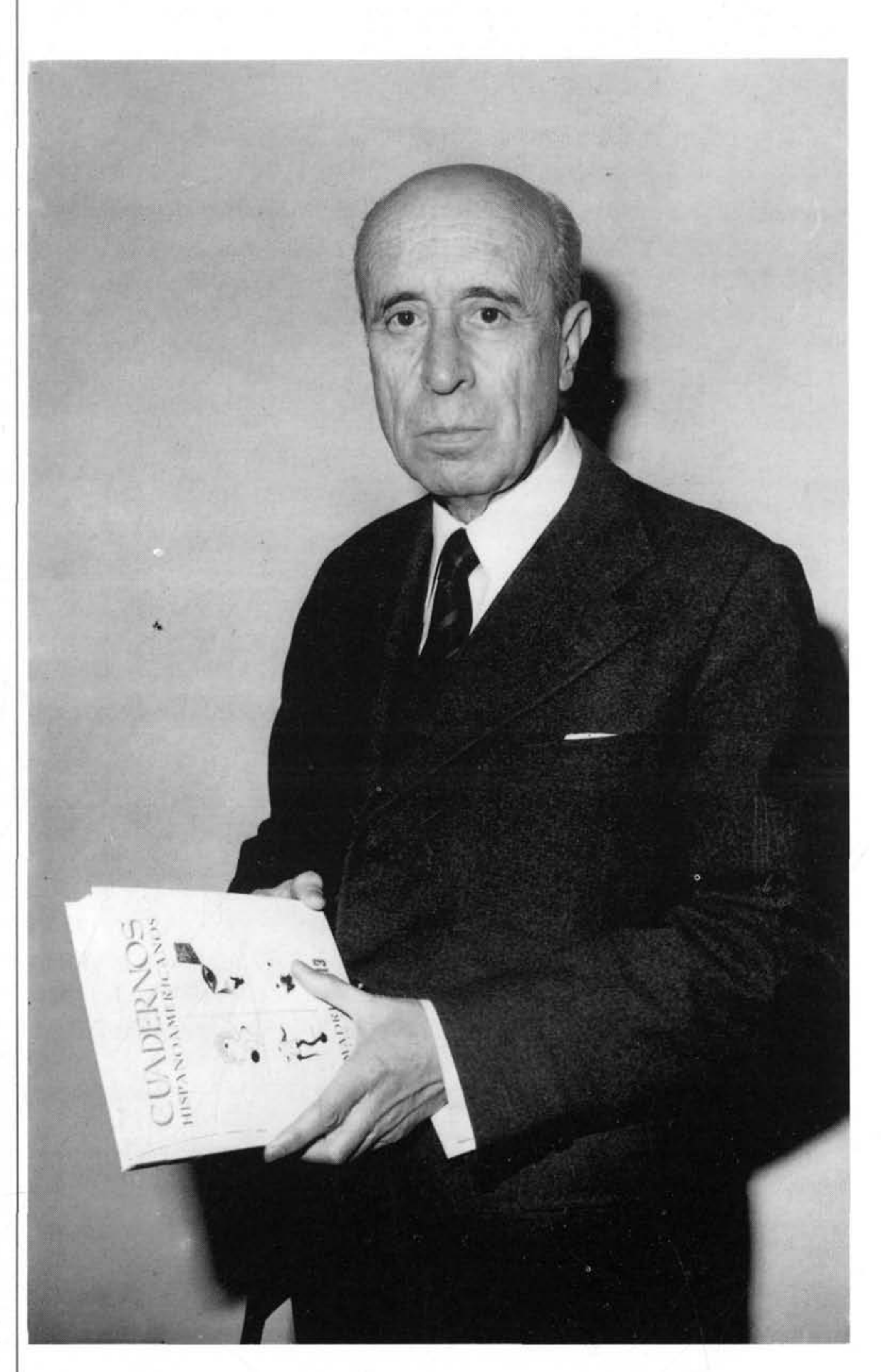
Fredrika murió apaciblemente, de una pulmonía, en el castillo de Arsta a las tres de la madrugada fría que precedió al 31 de diciembre de 1865. Una de las últimas cosas que expresó fue su asombro y agradecimiento de que los que en ese momento la rodeaban fuesen tan generosos con ella. Once años antes había escrito: «Yo he sentido profundamente el cautiverio y la humillación interior y exterior de mi sexo; y me he esforzado por actuar por su liberación, mediante el llamamiento a una conciencia superior y a una gestión propia; y cada uno de mis escritos tiene una imagen que lo testimonia, alguna mujer sola que con su propia fuerza, con su voluntad y sus facultades, se abre un camino propio en la vida...»

Esa mujer sola es sin duda Fredrika Bremer, aquella sueca tierna, valiente, apasionada y, tan clarividente en sus contradicciones, que en uno de los momentos cruciales de su historia pasó por Cuba —para agradecimiento de todos los cubanos— como uno de aquellos colibríes atrevidos que, al igual que las ceibas, ella no supo con qué comparar.

René Vázquez Díaz


Cuadernos Hispanoamericanos
454~57
—Abril-Julio 1988—

LECTURAS



José Antonio Maravall

La Ilustración española, según Maravall

I

Con este volumen * se cierra la tetralogía de estudios que Maravall dedicara a la historia del pensamiento español. El primero de ellos, concerniente a la Edad Media, conoció una primera edición en 1968, a la que seguirían una segunda en 1973, y una tercera, ampliada, en 1983. El segundo abarcaba la época del Renacimiento, «ese período de nuestra historia al que más tiempo he dedicado y sobre el que más páginas he escrito», en palabras del propio Maravall. Este volumen, que vio la luz en 1984 por primera vez, había sido precedido en casi diez años por la aparición del que dedicara al siglo del barroco (1975), que, a su vez, había de conocer una segunda edición ampliada en 1984. Entre este año y el que le precede, Ediciones Cultura Hispánica alumbrará, en cuidada edición, los tres volúmenes que precedieron al que comentamos, dedicado éste al siglo XVIII español.

María del Carmen Iglesias, quien con tanto esmero ha llevado a cabo la selección de los trabajos en él incluidos, nos da la noticia de que los que integran este volumen son los *disjecta membra* de lo que en el proyecto de Maravall hubiera debido ser un libro cuyo índice él mismo había pergeñado. Era de esperar que así fuera, habida cuenta del modo de trabajar del gran historiador. En primer lugar, porque desde el ya lejano 1955 diversos trabajos suyos sobre el siglo ilustrado andaban sueltos por revistas y actas de congresos, a los que se añadían prólogos y reseñas de libros ajenos, constituyendo una masa historiográfica en la que la diversidad de materias objeto de su investigación no ocultaba una poderosa unidad de estilo, de método y de propósito. En segundo lugar, por fidelidad a ese mismo propósito. En efecto, Maravall manifestó repetidamente que desde el comienzo de sus investigaciones histórico-sociales del pensamiento español tuvo claro que su campo específico había de ser la época moderna española a la que le conducía una sospecha: que en la especial relación que España había mantenido con la modernidad existían aspectos problemáticos que era preciso desentrañar.

Su primera incursión historiográfica se encaminó certera por los predios en que esa problematicidad ofrecía relieves más abultados: la época del barroco. De ella salió su tesis doctoral: *Teoría del Estado en el siglo XVII.* Nunca más abandonaría ese campo, como lo atestiguan las muchas obras a ella dedicadas: *Velázquez y el espíritu de la modernidad* (1960), *La oposición política bajo los Austrias* (1972), *Teatro y literatura en la sociedad barroca* (1972), *La cultura del barroco* (1975), *Poder, honor y élites en el siglo XVII* (1979), *Utopía y reformismo en la España de los Austrias* (1982), *La literatura picaresca desde la historia social* (1986). El resto de trabajos sobre el mismo período, que andaban sueltos por revistas, actas de congresos y publicaciones diversas, vieron la luz en el volumen de historia del pensamiento español a que arriba nos referimos.

Situado en la época del barroco, Maravall se verá llevado, debido al desarrollo mismo de su labor historiográfica, a un juego constante de vaivén que lo retraerá, por un lado, hacia el siglo XVI, de éste hacia los inicios de nuestra modernidad en el siglo XV, y de éste, a la Edad Media. Por otro, el estudio de la época del barroco, especialmente del último cuarto del siglo XVII, en el que aparece un pensamiento renovador que socava el monolito doctrinal de la monarquía absoluta y que preanuncia al siglo ilustrado, inevitablemente le proyectará hacia éste. Aquella marcha hacia atrás se cobró piezas

* *Maravall, José Antonio:* Estudios de Historia del Pensamiento español (Siglo XVIII), *Introducción y compilación de M.ª Carmen Iglesias, Biblioteca Mondadori, Mondadori, España, 1991.*

históricas tales como *El humanismo de las armas en Don Quijote* (1948), *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento* (1960), *Las comunidades de Castilla, una primera revolución moderna* (1963), *El mundo social de la Celestina* (1964), *Antiguos y Modernos, la idea de progreso en el desarrollo de una sociedad* (1966), *Utopía y contrautopía en El Quijote* (1966).

El estudio del barroco, decíamos, le proyectó hacia nuestro siglo XVIII. Ahora bien, a diferencia de las épocas anteriores, el siglo ilustrado sólo ha recibido de la pluma de Maravall este cuarto tomo de sus estudios sobre el pensamiento español, circunstancia que le hace tanto más precioso y significativo. Ante todo, es preciso señalar que su aparición en solitario sobre un siglo tan complejo, dentro de la abundosa obra de Maravall, no alude a un interés tardío: todo lo contrario. Fecha tan madrugadora como la de 1955, en que firma la reseña del legendario *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, de Sarrailh, anuncia una preocupación contemporánea de la que le llevó hacia otras épocas de la historia de España. No podía ser de otro modo para quien tan tempranamente advirtiera que su campo de trabajo había de ser el problemático ámbito de la modernidad española, de la que el siglo XVIII formaba parte sustancial. También al siglo XVIII le alcanzaba la sospecha, a pesar de la existencia de obras tan prominentes como las de Sarrailh, Herr, Anes o Elorza, de que quedaban aspectos problemáticos que había que desentrañar. Y a ello se dedicó desde las fechas mismas en que aparecían sus estudios sobre el barroco.

II

Este grueso volumen dedicado al siglo XVIII es menos que un libro, ciertamente, pero mucho más que un centón. Y es de agradecer que así sea porque, en buena medida, nos permite acceder al *taller* del historiador, como le gustaba definir el conjunto formado por sus ficheros, carpetas y el simple bolígrafo, denominación que se adelanta en varias décadas al afortunado título de Furet, *L'atélier de l'historien*, y que recuerda un oficio, aquel *oficio de historiador* que diera título a la obrita testimonio de Marc Bloch. La compiladora ha seguido un diseño pragmático al ordenar el contenido: artículos, prólogos y reseñas de libros. Cualquier ordenamiento es válido, y el cronológico no lo hubiera sido menos. De atenernos a él, descubriríamos que el adelanto cronológico se acompasa a la precocidad con que Maravall vio claro cuál habría de ser el cometido de ese oficio, las herramientas que éste necesita y las destrezas que supone. Nos referimos a esa tempranera reseña de la obra de Sarrailh. En ella, después del inevitable elogio a obra tan preclara, pasa Maravall a señalar en ella una primera deficiencia: si bien es cierto, como señala el historiador francés, que el grupo de ilustrados españoles se proyecta sobre el modelo de su país, no lo es menos que la influencia inglesa, la italiana, e incluso la alemana fue poderosa, aunque llegara a ellos filtrada a través de traducciones francesas. Ello explicaría el carácter eminentemente empirista y pragmático del pensamiento ilustrado español. Ya en el volumen dedicado al barroco había señalado Maravall la orientación empirista de los teóricos de la política de aquel siglo, y, tanto en él como en el XVIII, será el análisis de la categoría «experiencia» un elemento decisivo en la reconstrucción de una mentalidad.

Señala como mérito de Sarrailh el haber subrayado la actitud crítica con que aquí se recibe lo extranjero, lo que dota a nuestra Ilustración de un carácter diferencial, así como su insistencia en el hecho de que las reacciones castizas que aquí se producen se inspiran en fuentes no menos extranjeras. Pasa luego Maravall a congratularse con el hispanista francés por haber tocado un punto que considera neurálgico en nuestra historia: el de la relación entre minoría y masa. Va a ser éste un asunto recurrente a lo largo del apretado tomo de Maravall. En efecto, abandonando esa terminología de resonancias orteguianas —quizá por su excesiva vaguedad— Maravall, aunque no dedica expresamente ninguno de los estudios aquí incluidos a la elucidación social de ese grupo de «burgueses» que promueven la Ilustración en España, no deja de hacerlo a lo largo de todo el volumen, hasta el punto de que es raro el trabajo que no recoge esa preocupación. Y, como de pasada, dado que ese grupo no se corresponde con el concepto de clase ni tiene conciencia de tal —fenómeno éste que sólo aparecerá como consecuencia de las revoluciones del siglo siguiente—, apunta Maravall otra idea que atravesará no menos abundantemente los estudios aquí reunidos: la determinación autónoma que las ideologías, como las llama a veces,

o las mentalidades, como las denomina otras, ejercen, de un modo no menos real que los fenómenos materiales, sobre el conjunto de la sociedad. Así, «es difícil hallar un momento en que se nos muestre la cultura con más eficaz capacidad para mover las ideas *desinteresadamente*, quiero decir, con independencia de condicionamientos sociológicos, contraviniendo las tesis tan a la moda en la teoría de las ideologías».

Grupo éste de los «burgueses» animado de profunda fe en la cultura y de una fe no menor en el medio por antonomasia para promoverla, la educación, —como ya apuntara Sarrailh—, con vistas a ese fin último que es *la utilidad social* para esa realidad que en este siglo se descubre como *patria* y como *nación*. Si la promoción de las Luces incluye como *pars destruens* la eliminación del error, la Ilustración aparece como crítica y denuncia, que se dirige, ante todo, a los estamentos, en especial a la nobleza, de cuya oposición al proceso de nacionalización se señala como causa el carácter ocioso frente al nuevo valor que se propugna como vínculo social, el trabajo, factor de creación de bienestar, de riqueza y de progreso, no impregnado todavía de las connotaciones políticas que asumirá en la centuria siguiente. Felicita Maravall al historiador francés por el acierto que ha tenido en insistir sobre el carácter *social* que tienen las propuestas de reformas de los ilustrados acerca de los más variados elementos de la economía, sin atisbo en ellos todavía del espíritu burgués individualista cuyas manifestaciones más definidas habrán de esperar asimismo al siglo siguiente.

Maravall ha ido pespunteando en la obra de Sarrailh esos elementos que van a constituir el nervio de su propia obra, que tardará treinta y cinco años en aparecer. Esta anticipación sólo se explica si ya en el momento en que reseña la obra del hispanista francés, Maravall tenía en el «taller» reunidos materiales propios que coincidían con los de aquélla. De ahí que junto a los elogios y al señalamiento de las coincidencias, aparezcan apuntes críticos a la obra del francés. Estos son dos, y de carácter epistemológico. El primero señala una deficiencia categorial; el segundo, una laguna en las fuentes que hubieran, en buena medida evitando la primera. Si, por un lado, la obra de Sarrailh es una espléndida narración, por otro «falta, por lo menos en parte, un tratamiento sistemático de las categorías con las que hay que construir la interpretación histórica de la Ilustración. ¿Cuáles son las ideas del hombre, de la naturaleza, de la historia, de la nación, del Estado, de la economía, de la libertad, de la utilidad, de la burguesía, etc., que están en la base del pensamiento ilustrado y desde las cuales éste se levanta? Se nos dice lo que se espera de la ciencia natural, pero no lo que se piensa en el fondo sobre el ser de la naturaleza; se nos narran los esfuerzos educadores, pero no se analiza el concepto que se tiene del hombre para poderle considerar como objeto de esa educación». Y en esta relación con ello observa que en la bibliografía, abundante en el acopio de materiales para la construcción histórica, faltan títulos y autores que hubieran podido aprestar los instrumentos necesarios para aquélla; así, los de Cassirer, Dilthey, von Wiese, Becker, Schnabel, Hazard, y, para el ámbito específico de la Ilustración española, los de Sánchez Agesta, Olga Quiroz, Ceñal, García Pelayo, Palacio Atard y otros.

III

Leído este tomo IV de *Estudios de historia del pensamiento español* con morosidad no exenta de una delectación semejante a la que Maravall sintiera con la prosa narrativa de Sarrailh, se tiene la impresión de que la madrugadora reseña de la obra del hispanista francés era ya un a modo de programa de lo que habría de historiar sobre nuestro siglo XVIII. En efecto, la fórmula política de nuestro despotismo ilustrado que ahí se apunta; la insistencia en la determinación social que tienen los elementos mentales; la confirmación de una etapa preilustrada en el movimiento de los *novatores;* la caracterización del tipo del «burgués» ilustrado; el análisis pormenorizado de los conceptos o categorías mentales que subyacen y orientan las reformas ilustradas —las categorías de patria, nación, industria y fábrica, civilización y cultura, educación, utilidad, naturaleza—; el hallazgo, en ese juego de vaivenes que caracteriza la obra entera de Maravall, de un prerromanticismo en personajes como Cadalso, Forner y Moratín, y de tendencias políticas de orientación liberal que fructificarán plenamente en la centuria siguiente, son todos ellos elementos que forman el núcleo argumental de este caudaloso volumen. A través de todos ellos una obsesión persigue a Maravall: reivindicar para España la existencia de un siglo

ilustrado —contra anteriores y bien conocidas negaciones—, y mostrar que nuestra Ilustración fue diferente, en sus inicios y en su final, en su propio desarrollo interno, en sus logros y en sus fracasos. Notorio es que la Ilustración española se inició con décadas de retraso respecto de la europea (P. Smith sitúa el comienzo de la inglesa en el año de la publicación de los *Principia* de Newton, 1687). En las décadas finales del siglo XVII se asiste en Europa a una intensa actividad intelectual, y unos años más tarde, y a expensas de la favorable coyuntura económica, se advierte también en España una poderosa renovación del pensamiento, tanto en el ámbito de la filosofía como en el de la teoría política o en la orientación de los estudios científicos, en especial de la medicina, renovación que va a poner las bases del futuro pensamiento ilustrado.

A la historia de ese período va a contribuir Maravall con el estudio de una obra sintomática: *El hombre práctico o Discursos sobre su conocimiento y enseñanzas* (1680), de Gutiérrez de los Ríos, tercer conde de Fernán Núñez. En él descubre un buen elenco de esos elementos preilustrados, coincidentes con los que pueden hallarse en el resto de los *novatores:* crítica de las supersticiones y de la magia; apelación a la autoridad de Gassendi frente a la de Aristóteles o la de Descartes; pronunciamiento a favor del idioma francés en lugar del latín; asignación a la filosofía como cometido propio el reducir el hombre a sociedad; origen contractual de ésta; promoción entre las gentes de la denominada *cultura civil;* repudio del localismo; intimación al estudio de la historia; concepción de ésta como mutabilidad de los *siglos*, individuales y valiosos por sí mismos; sentido del progreso como marcha hacia adelante; apelación al criterio de *utilidad* como fin de toda empresa, teórica o práctica; sentido moderado por la novedad; crítica del fundamento tradicional que se arrogaba la nobleza hereditaria y de los privilegios en general; elogio del trabajo; postura prefisiocrática en economía; señalamiento de la felicidad social como meta final de toda reforma, etc.

IV

Si es cierto que no se puede hablar en nuestra historia de una Ilustración en su plenitud, dentro de su especificidad y de sus límites, hasta mediado el siglo XVIII, no por ello su primera mitad deja de contener, de manera embrionaria y vacilante, los elementos que propiciarán aquélla. Por un lado, como siempre señala Maravall, en las transiciones de épocas, se dan en el primer cuarto de siglo no pocas supervivencias barrocas, en especial por lo que respecta al pensamiento filosófico y al político. Por otro, ya se apuntan, en otra serie de autores, elementos que conducen al pensamiento ilustrado. Maravall rescata del olvido a algunos de entre ellos (pp. 360-361). En filosofía, las supervivencias escolásticas, especialmente en los centros de enseñanza, son poderosas; pero si el cartesianismo entró en un principio en España de tapadillo, deglutido por el jesuita Maigan, poco a poco la línea de pensamiento que alcanzará hasta la segunda mitad del XVIII será la que, iniciada también en los *novatores*, reclama la autoridad de Bacon, Boyle, Newton, Mandeville, Locke, Ferguson, Muratori y otros; a ellos se añadirán más tarde otros nombres, como el de Condillac, reforzando esa línea empirista y sensista que hará que tampoco nuestro siglo XVIII sea «cartesiano».

Ese inicial siglo XVIII va a estar dominado por un figura señera: Feijóo. Así lo ha visto Maravall, en un artículo cronológicamente tardío dentro de su producción —«El primer siglo XVIII y la obra de Feijóo» (1976)— en el que reivindica para el ilustre benedictino, pese a las inevitables contradicciones y precauciones con que escribe, su carácter plenamente ilustrado, debido a su rechazo de todo principio de autoridad en filosofía y a la reivindicación de la «experiencia» como origen de todo conocimiento, que explica su celo antimetafísico y antirracionalista, y que lo vincula, por un lado, con los libertinos eruditos franceses —en especial Naudé y La-Mothe-Le-Vayer—, con Gassendi, Bayle y con Fontenelle, y, por otro, con la tradición empirista inglesa, en especial con Newton. Como en tantas ocasiones, Maravall, con una idea más comprensiva y pluralista de lo que fue históricamente la Ilustración —no sólo en España sino en Europa entera— encuentra acomodo perfecto dentro de ella para esta figura que una concepción más estrecha había pretendido excluir de la misma. El autor del *Teatro Crítico* había de merecer de la pluma de Maravall un artículo más recogido en este volumen: «El espíritu de crítica y el pensamiento social de Feijóo».

V

Además de estos dos personajes citados —Gutiérrez de los Ríos y Feijóo— ejemplares de ese juego de tradición e innovación entre dos épocas, que Maravall está tan interesado en subrayar, otros seis personajes singulares han merecido un estudio específico: Cadalso, Forner, Goya, Moratín, Cabarrús y Mayáns. De entre ellos, únicamente a Moratín dedica dos estudios. Lo primero que sorprende en una pluma a la que pocos intereses escaparon es la ausencia de un estudio dedicado a Jovellanos. Nos atrevemos a decir que apenas lo necesita: el asturiano atraviesa la mayoría del volumen con su figura de ilustrado arquetípico, en quien la inquietud reformista se atempera de moderación y prudencia. Él es el punto de referencia de tantos ilustrados que lo visitan y a quienes visita, quienes le escriben y con quienes se escribe. Respecto de los otros personajes se advierte una propensión de parte de Maravall: la de señalar en ellos aquellos aspectos que, en cierta medida, los convierten, si no en excéntricos de la ilustración, sí en personajes en quienes se inicia la transición hacia el siglo siguiente. Ya el título dedicado a Cadalso así lo sugiere: «De la Ilustración al Romanticismo: el pensamiento político de Cadalso». En su afán por recuperar de las figuras históricas aspectos obliterados de su obra, Maravall destaca del escritor gaditano dos conceptos que lo alejan de la Ilustración y preanuncian el romanticismo: su concepto de historia y la idea de nación o patria. «Si la presencia de un tipo de sentimiento nacional es uno de los elementos que nos permiten señalar el paso de una época ilustrada, racionalista... a una época que prefiera atenerse al fondo histórico y orgánico de la realidad humana y social, tendremos que concluir que, con todas sus vacilaciones, Cadalso está en ese momento de paso que bien podríamos calificar de prerromántico».

En sus *Cartas marruecas* advierte Maravall cómo se aleja Cadalso, en su concepción de la historia y de la nación, del universalismo ilustrado: «Un país se conoce, en su ser y en su situación, por su historia; ...de ésta hay que sacar las normas para su presente; ...en fin, que la Historia no es tanto el conocimiento de la naturaleza humana genérica, como el de un proceso individualizador en el que se funda el ser de cada pueblo». Oportunamente señala Maravall que esta concepción de la historia lo acerca al joven Herder que por las mismas fechas escribía su *Otra filosofía de la historia*. El conocimiento de un pueblo es, ante todo, conocimiento de lo específico y diferencial de ese pueblo, que sólo se puede alcanzar participando desde dentro, en el ser mismo de esa nación. Quizás esta lectura de Cadalso, extraída de algún pasaje circunstancial de su obra, sea excesiva por parte de Maravall, llevado por su entusiasmo en resaltar lo preterido u olvidado en los autores que estudia. Aunque apuntado en Cadalso el concepto de «participación» no tiene el rigor doctrinal y la conciencia de innovación contra la historia ilustrada con que el concepto de *simpatía* aparece ya en el joven Herder; aunque sugerido en Cadalso, el concepto de comprensión se halla muy lejos del rigor con que lo va a desarrollar casi un siglo más tarde el criticismo historicista alemán. Destaca asimismo Maravall la aparición en Cadalso de una expresión nueva, inédita en la Ilustración: la del «carácter nacional», objeto propio de los estudios históricos y marco de toda política. Ciertamente que ese concepto, con todo lo que él entraña, se halla fuera de la órbita de las Luces, pero carece del rigor sistemático y de la virulencia provocadora con que en pleno *Sturm und Drang* Herder blande su concepto de «espíritu del pueblo». Dígase lo mismo de la vinculación que Cadalso establece entre el carácter nacional y la índole de las lenguas, tan poderosa en el alemán.

Partiendo de ese concepto de «nación» —grupo humano fundamental, de condición política e histórica— Cadalso se lanza a la crítica de España. La nación, nuevo sujeto de la historia y nuevo objeto de la historiografía, es, por eso mismo, el adecuado objeto de la crítica. No el Estado, construcción racional, mecanismo o aparato del poder, sino la nación como comunidad de carácter y de acción, con espíritu propio, según concepto ético. El sentimiento nacional se refuerza en las últimas décadas del siglo XVIII y dará sus frutos en la insurrección contra Napoleón. En esa crítica de la nación, que no era sino una forma del despertar el sentimiento nacional, mucho tuvo que ver este gaditano que tan tormentosas relaciones mantuvo con los ambientes literarios del Madrid de entonces. Y, al igual que Herder, Cadalso, recogiendo la herencia ilustrada del humanitarismo cosmopolita, lejos de caer en un localismo casticista, intenta

conjugar el sentimiento nacional con el de *humanidad*. Por esos años Kant y su discípulo, Herder, diseñaban la que pudiera ser una historia de la humanidad en sentido cosmopolita.

En esa misma línea sitúa Maravall a Forner, uno de esos conservadores del último cuarto de siglo que se apropian del concepto de nación en una dirección nueva.

En efecto, el extremeño, a quien Floridablanca encarga su *Apología por España y su mérito literario*, tarea que le obliga a dilucidar lo que una nación es y lo que su historia debe ser, definirá a aquélla como un carácter diferencial, al igual que Cadalso, y a ésta como el conocimiento de un conjunto o totalidad. A diferencia de un Feijóo, la patria no es, según Forner, tanto el lugar de los mayores, como el de los hijos; no una herencia, sino un quehacer, un proyecto. La patria da paso a la nación. Y de la historia, que no es mera cronología, mero acúmulo de documentos, que no retrata a los hombres en singular, sino la excelencia o defecto de los gobiernos, no las relaciones del hombre con el hombre, sino la de los Estados con los Estados, afirma que «después de las matemáticas, es el arte en el que cabe más la demostración», recordando lejanamente, en ello como en otras afirmaciones, al *verum factum* de Vico.

VI

Para un historiador como Maravall, tan interesado en esas figuras en que el juego de supervivencias e innovaciones se muestra más nítido, Moratín había de ser forzosamente un personaje tentador. El historiador había probado sus armas con el teatro del barroco —en el que vio un elemento de sostén de la monarquía absoluta—, y en el autor de *El sí de las niñas* habría de ver la función que el teatro jugó en el que Ortega denominó el siglo educador. Dos estudios arranca de la pluma de Maravall la figura de Moratín. En uno de ellos, y disintiendo de ciertos tópicos o encasillamientos, Maravall ronda la paradoja al perfilar su contorno mental, en el que un poderoso sentido de la libertad se incrusta sobre un fondo conservador. Si no es un reaccionario ni un reformador social, si no es un liberal, aunque su vida alcance las primeras décadas del siglo XIX, sin embargo, es, como tantos representantes de la burguesía ilustrada, un conservador, para quien lo importante es «corregir» los errores o abusos que apartan o entorpecen el orden. Por una vez el discurso de Maravall toma casi tintes biográficos, y, siguiendo los pasos de aquel perenne exiliado, recoge de su cartas los testimonios en que éste declara su defensa de las *luces* frente a los peligros de la reacción y su apego a la libertad. En carta a su amigo Melón de abril de 1823, coincidiendo con las fechas en que entran en la península las tropas del duque de Angulema, le dice, con evidente ironía, que aconseje a su sobrina «no hable de política, ni de los derechos del hombre, ni del equilibrio de poderes, ni de la libertad legal, ni de la soberanía del pueblo». Todos los conceptos básicos de la ideología liberal, comenta Maravall, están reunidos en esas líneas anteriores. Y si en su juventud defiende al despotismo ilustrado como forma de gobierno, en las turbulentas primeras décadas del siglo siguiente Moratín, que abomina de los excesos de los exaltados, se pronunciará por la moderación política.

Pese a que apenas si Moratín se ocupa de filosofía o de economía; de que no aparecen en la prensa escritos salidos de su pluma ni participa en las Sociedades Económicas, sus opiniones, tanto las referentes a la filosofía como a las ciencias, su insistencia en la utilidad social de los conocimientos, de las artes y las letras, hacen de Moratín un hombre perteneciente plenamente a la centuria ilustrada. Pero «para mí —puntualiza Maravall—, Moratín está y no está ya en la Ilustración, y, tal vez, lo que de mayor interés tiene que decirnos —muy lejos de la repetida cuestión de su neoclasicismo— esté fuera del área de aquélla. Es incuestionable que él respira y se forma en la atmósfera ilustrada. Pero, sin dejar de ser criatura de la Ilustración, ni poder ni querer desprenderse de su herencia cultural, hay un momento en el que Moratín se perfila definitivamente bajo otra imagen más compleja y aparece ya entre los que abren la etapa subsiguiente de la Historia, en los países del continente europeo».

Moratín, cuya errante vida, coetánea de las convulsiones europeas de finales del siglo XVIII y primeras décadas del XIX aparece como «la experiencia personal de una mentalidad moderada» (y aquí Maravall acerca los conceptos de *mentalidad* y *creencia* en sentido orteguiano, con lo que ésta tiene de imprecisión de contenido, de capacidad de fundar una actitud, pero no de formu-

lar una doctrina), celoso de la libertad, pero no hallando posibilidad alguna de apoyarla en las fuerzas tradicionales, no ve en su panorama otra base para cimentarla que un grupo social al cual es de los primeros en llamar con una terminología nueva: *clase media*. Maravall encuentra en estas clases medias, en tanto que «público», el destino del teatro moratiniano. Ni populacho ni aristocracia, ese «pueblo» y esa clase media a los que se dirige es el testimonio de una nueva configuración de la estructura social, en la que una primera burguesía ha comenzado a adquirir protagonismo. «Me atrevería a sostener que el plan de renovación teatral moratiniano —lo que va conexo a toda una manera de entender la sociedad— supone: convertir en materia de la comedia las acciones de la *clase media* y atribuir a ésta el protagonismo de la nueva especie de obras en las cuales ella se podrá contemplar, y, de esa manera, corregirse a sí misma; pero también servirá como *espejo* para la educación y corrección del pueblo, señalándole el término feliz de sus aspiraciones: elevarse a un nivel de bien instruida, trabajadora y virtuosa clase media, alejándose de aquella disparatada alternativa de ennoblecimiento que la absurda comedia barroca le proponía». Una vez más, y a propósito de Moratín, se hace patente ese afán de Maravall, presente a lo largo de todo el volumen, por caracterizar a ese grupo de los burgueses que muestran su fe en el poder que la cultura, —en este caso, el teatro— tiene, con el apoyo real, que buscan denodadamente, para transformar la sociedad.

VII

Cabarrús es el representante típico de quienes como él hicieron la crítica de la sociedad burguesa, desde los supuestos de la propia burguesía, antes de que finalizara el siglo XVIII. Es, además, por los años en que se desenvuelve su actividad, representante donde los haya de esa etapa que no sólo anuncia sino que prepara la subsiguiente. En él, la orientación política de carácter democrático se liga con el desenvolvimiento, históricamente dado, del despotismo ilustrado. Es un personaje en el que se manifiestan plenamente desarrollados los elementos típicos de la Ilustración, pero cuyo pensamiento político y económico maduros anuncian la centuria siguiente. En él se dan, además, experiencias muy ricas, que Maravall no señala, pero que son indispensables para perfilar su figura. Desde su cargo de ministro promovió la emisión de *vales* reales, la creación del Banco de San Carlos y de la Compañía de Filipinas; sufrió la cárcel bajo el reinado de Carlos IV, a consecuencia de la persecución de la Inquisición, que vio en sus escritos ideas perniciosas; disfrutó luego de la amistad de Godoy, quien lo nombró embajador ante el Directorio de París, que no lo aceptó por su ascendencia francesa; colaborará con José Bonaparte desde el Ministerio de Hacienda, etc. Maravall se fija únicamente en la secuencia de sus escritos, atento siempre a destacar cómo también Cabarrús, un típico burgués ilustrado, muestra en ellos una mentalidad, tanto en lo político, en lo económico y en lo social, que más parece propia de un hombre que escribiera dos o tres décadas más tarde.

VIII

Personajes como Cabarrús nos conducen inevitablemente a uno de los pocos estudios de tipo general que constituyen este volumen y que viene a ser como el compendio de otra tesis muy cara a Maravall. Polemizando con esa otra gran síntesis de nuestro siglo ilustrado que es la obra de Herr, Maravall afirma contra éste que la crítica de la monarquía absoluta y la crítica de la organización eclesiástica de la religión se dan en nuestro país antes de la muerte de Carlos III, y, en algunos casos, bastante antes. Reconocer que hubo durante ese siglo XVIII corrientes de oposición política a la monarquía absoluta —y aquí el taller de Maravall, con su acúmulo de personajes y escritos, impone su contundencia— no excluye, sino que confirma el análisis sociopolítico: sin duda, en España, respecto a otras partes, hay una notable diferencia en la radicalidad de las expresiones críticas, en la extensión de su alcance y en la eficacia de sus resultados. Una y otra vez a lo largo del volumen retorna como explicación de nuestra peculiaridad ilustrada esa base sociopolítica: menos engolada, más campechana que la francesa, nuestra monarquía fue también más absoluta. Mientras que en aquélla subsisten los «parlamentos», en la española todo órgano intermedio queda suprimido. Si la monarquía francesa dominó a la noble-

za y al clero, no dejó por ello de apoyar a la burguesía y hacer de ella una poderosa clase social, cosa que no hizo la española. La monarquía no había vencido exactamente a la nobleza y al clero, sino que, a cambio de ciertos renovados poderes señoriales, había pactado con estos grupos y se los había incorporado como séquito o parte de la misma monarquía. Por ello, tampoco estos grupos podían hacerle oposición, razón por la que, desde el siglo XVII, la monarquía española fue incomparable, claramente absoluta. Añádase a ello el peso de la Inquisición que, de poder represivo de la heterodoxia religiosa, se transformará poco a poco en órgano de persecución de la disidencia política, manteniendo su poder hasta bien entrado el siglo siguiente, como reconoce el mismo Maravall en la reseña de la obra de Defourneaux sobre la Inquisición, que el volumen recoge.

Releyendo un volumen tan profusamente documentado como éste, en el que el historiador está empeñado en señalar la existencia de una madrugadora —y diferencial— Ilustración española en lo que concierne a sus elementos mentales —no olvidemos que el de Maravall era, ante todo, un taller mental—, uno quisiera hallar respuestas detalladas a las preguntas decisivas: ¿por qué, si a nuestro siglo XVIII no le faltaron luces, éstas no tuvieron los resultados que en otros países?; ese grupo de ilustrados —que no constituían una clase, sino que más bien respondían a un *tipo* en sentido weberiano o sombartiano— ¿fue débil, escaso, disgregado?, o, si fue suficiente y poderoso, ¿por qué no alcanzó aquí las transformaciones que en otros lugares se dieron? Respuestas no sistemáticas a estas y otras preguntas se hallan dispersas por todo el volumen y, a buen seguro, que de haber podido el historiador elaborar el volumen previsto, hubiera insertado los capítulos correspondientes. No podemos dejar de señalar, empero, que Maravall insiste constantemente en la continuidad que se dará también en España entre las ideas ilustradas y los planteamientos políticos y económicos de la centuria siguiente. Conceptos como el de «nación» lo tomará ésta íntegramente elaborado del siglo XVIII, y a su cuenta, sugiere Maravall, hay que cargar el sentimiento nacional que provoca el levantamiento contra la invasión napoleónica. El pensamiento liberal y democrático, el surgimiento de los partidos políticos, la política económica y educativa de la centuria revolucionaria no se explican sin los gérmenes sembrados en la Ilustración. Estudios generales como éste acerca de la oposición política en el siglo XVIII, a la vez que adelantan esa oposición a décadas anteriores a las comúnmente admitidas, explican por qué esa oposición no podía obtener resultados eficaces. (A veces el entusiasmo anticipatorio conduce a Maravall a inexactitudes, como cuando afirma de uno de esos adelantados, Foronda, «que vivió en Norteamérica, en estrecho contacto con los autores de la revolución y de su nuevo régimen constitucional, introduce la influencia norteamericana en España». Lo cierto es que Foronda llegó como Cónsul General a los Estados Unidos en 1801; de su correspondencia se deduce que sólo trató, —y poco, pues no llegó nunca a hablar el inglés— a Jefferson y a Madison. Y el que Foronda cite, en carta de 1788, los derechos de propiedad, libertad y seguridad no es argumento a favor, puesto que esos derechos circulaban por la Europa que él había conocido en frecuentes viajes antes de su marcha a los Estados Unidos).

Un artículo como el citado, de carácter general, enlaza con otro que no lo es menos y que complementa y da marco a tantos otros que estudian personajes singulares o categorías ilustradas; nos referimos a «La fórmula política del despotismo ilustrado». Teje aquí Maravall una verdadera filigrana argumental para, en primer lugar, defender el término «despotismo ilustrado» y la teoría política correspondiente, no sistemáticamente elaborada sino creencialmente asumida. Contra quienes niegan el término mismo, arguye Maravall, que, si bien no fue usado en el siglo XVIII, y, lo que es más, no hubo rey o príncipe de quien pudiera decirse que encarnara en sí el ideal que tal denominación entraña, tal término y su contenido son constructos que el historiador elabora en su taller: «Es el historiador el que dice "despotismo ilustrado", pero son los múltiples datos de la época ilustrada los que se lo dictan».

Y una vez más, el concepto de déspota ilustrado va a enlazar con una tradición anterior: si lo que los teóricos del despotismo ilustrado afirman es que el déspota ha de respetar y seguir la ley, no hay afirmación ninguna del absolutismo o del despotismo monárquico que no se pretenda limitada o medida dentro de un marco de legalidad, radicado en el orden de la ley divina y natural y aceptando la ley humana. Al absolutismo renacentista, al barroco y al despotismo ilustrado les es siem-

pre inherente el concepto de ley fundamental y la sujeción a ley ordinaria, normalmente, mientras el mismo rey, sin control formal, no la cambie.

Pues bien; con este precedente, Maravall caracteriza la figura del déspota ilustrado, rodeado de sus sabios, de la siguiente manera: «Dado que las reformas deseables consistirán principalmente en suprimir el poder de la Iglesia, eliminar los restos feudales que pesan sobre la sociedad agraria, difundir una educación que establezca la integración social sobre la base del programa de valores de la Ilustración y alcanzar un conveniente nivel de bienestar, basado en la lección de la ciencia económica; teniendo en cuenta que las fuerzas de resistencia que a esto se oponen son muy poderosas, habrá que empezar por construir un instrumento con el que sea posible demoler tales barreras tradicionales de resistencia. Tal instrumento no puede ser más que un poder alto e incontrastable, que asegure el éxito de la operación, y ello, en las circunstancias de la época, tan sólo se puede lograr realzando el poder real, la soberanía del Estado por encima de todo otro poder... Poder absoluto en manos del déspota... sólo que, a la vez, había que injertar sobre el tronco de ese poder los valores y los objetivos de la Ilustración». Se presupone que el príncipe sólo puede querer lo mejor, que no puede hacer el mal, o, como Cabarrús dice: «Pues que los reyes tienen el mayor interés en no equivocarse, es evidente que sólo se trata de organizar bien los medios de evitar toda equivocación». ¿Cómo se lograría ese objetivo? «Se analizan —expresión newtoniana muy aceptada—, dice Maravall, los hechos de la naturaleza y de ellos se desprenden los conocimientos —y su formulación en máximas de comportamiento— en los cuales la «filosofía» traduce el paradigma universal de la naturaleza; se forma un grupo de personas conforme a ellos, las cuales, por el sólo hecho de alcanzar esos conocimientos, se convierten en sabios y virtuosos; a ellos corresponde llevar a cabo cierta adaptación de esos postulados universales a las circunstancias concretas de lugar y tiempo, sin que ello anule la universalidad y cosmopolitismo básico de los mismos; se les coloca junto al soberano, quien, con su consejo, se ve inmunizado contra el error en su gobierno benéfico, y puestos en diferentes grados y esferas, según la variedad necesaria de los cargos públicos, sus colaboradores se encargan de transmitir la acción justa y fecundante del soberano a todo el ámbito del Estado, convenientemente homogeneizado, para recibirla por igual; mientras, los «filósofos» polemizan y escriben para preparar una aceptación favorable y activa de la política del gobierno por parte de la opinion».

De este modo el poder aparece como fundador o creador del orden político mismo. El punto sobre el que se ha de apoyar esa palanca regia no ha de ser otro que la «salud del pueblo», el «bienestar general», la «felicidad pública». Y, a imitación de la uniformidad de las leyes de la naturaleza, el todo social se concibe de una manera uniforme, homogénea.

Si dejamos de lado otros asuntos sobresalientes de este estudio —la defensa de la realidad de los elementos mentales en las transformaciones históricas, la especificidad de la Ilustración española, la caracterización de ese grupo de burgueses que promueven la Ilustración—, lo más notorio de él es sin duda, la maestría en la elaboración de ese concepto o tipo ideal —el despotismo ilustrado— en la más exigente línea historiográfica de raigambre weberiana. Aunque dado a la luz en 1984, este modelo de historiografía reconstructiva remite inevitablemente a aquella temprana obra de 1958 titulada *Teoría del saber histórico*, *rara avis* entre nosotros como modelo de preocupaciones epistemológicas, en la que Maravall, como tantos colegas suyos de *la nouvelle histoire*, elabora los presupuestos teóricos y metodológicos de la tarea del historiador. «La fórmula política del despotismo» no es el único caso de elaboración tipológica en el volumen que comentamos, pero, sin duda, es el más trabajado.

IX

El resto de los estudios aquí reunidos pueden alinearse bajo la rúbrica de «categorías» mentales, conceptos últimos a partir de los cuales, o, conjuntamente con los cuales, se especifican las prácticas ilustradas. Con ello colma Maravall, en buena medida, aquella laguna que señalara en la reseña a la obra de Sarrailh. Como es natural, no todas las categorías que constituyen el entramado mental de la ilustración pasan por el cedazo de Maravall. Era sobradamente consciente de que si algún aspecto de la Ilustración había merecido la atención de los historiadores, eran precisamente algunas de

esas categorías, tal como lo habían hecho un von Wiese, un Dilthey o un Cassirer; no ignoraba, por otra, que, tratadas como lo habían sido, en general por historiadores de la filosofía, desligadas de su contexto pragmático —tanto más en el caso de la Ilustración española, tan fuertemente orientada hacia la empeiría y la praxis—, su elucidación abstracta poco podía contribuir al conocimiento de un período histórico. Y eso es lo que hace con un buen manojo de ellas: las categorías de felicidad, civilización y cultura, sensibilidad, educación, naturaleza, historia, e incluso vocablos de mucho menor porte conceptual, como los de *industria* y *fábrica*, arrancan de la pluma de Maravall los correspondientes estudios singulares. Y aún más: como de pasada, en algún estudio de los que componen el volumen, categoría tan decisiva como la de *razón* recibe un tratamiento que, aunque sumario, es decisivo para comprender esa orientación empírica y pragmática que aún conceptos como éste reciben de los ilustrados españoles, y lo mismo ocurre con la voz «experiencia» tal como en ese siglo se concibe, con un sentido que diverge notariamente del que había tenido en siglos anteriores, y que Maravall había estudiado, tanto en el Renacimiento como en el barroco. Es cierto que en otras obras dedicadas a la centuria aparecen tratamientos parciales de otros conceptos-clave de la Ilustración, y así sucede en el mismo Maravall; y nos atrevemos a decir que en su mente y en su mismo taller habían de andar otros términos tales como *beneficencia*, *filantropía* o «amigo de los hombres», *humanidad*, que nutren la panoplia de categorías de los ilustrados. Ahora bien; la relevancia histórica de esos términos no radica tanto en los términos en sí, sino en los deslizamientos semánticos que en los mismos se producen, dentro del siglo ilustrado, o entre el siglo anterior y éste, o en la sugerencia de los que se producirán entre el XVIII y la centuria siguiente. Esos cambios de sentido son índices o símbolos de concomitantes transformaciones sociales, de nueva distribución en la mesa de los saberes, de nuevas relaciones entre ámbitos diversos, como son el conocimiento y el poder, los comportamientos y la religión, la acción y el pensamiento, etc..., prometedora línea de investigación en la que él bien puede figurar, si no como iniciador, sí como consumado maestro. Podemos afirmar que éste era el campo en que se encontraba más a su gusto; de esos indicadores semánticos, de que tan abundosamente le proveía aquel taller de fichas y carpetas acumuladas durante décadas de lecturas y archivos, partía siempre a la caza de los movimientos y transformaciones sociales, de la praxis política, dejando a otros, o, mejor, valiéndose del fruto de investigaciones ajenas, lo tocante a otros aspectos, como los de historia económica.

X

Este volumen es —así lo vio el mismo Maravall— un complemento a la obra de Sarrailh: colma lagunas sustanciales de aquél, como las referentes a las categorías que constituyen el utillaje mental de los ilustrados, define tipológicamente a éstos, analiza pormenorizadamente a algunos de los más representativos; configura el concepto político de «despotismo ilustrado»; recupera los movimientos de oposición política que en el siglo se dieron, etc. Por otro lado, reivindica —de acuerdo en ello con Sarrailh— la existencia de una Ilustración española en contra de quienes la habían negado; rectifica, asimismo, en puntos fundamentales, síntesis tan elaboradas como la de Herr; estudia las décadas previas a la Ilustración, preparatorias de la misma, que otros obliteraron, así como las postrimerías de la misma y sus supervivencias en el siglo XIX; señala su carácter pragmático, así como las influencias inglesa e italiana, normalmente preteridas. Dicho lo cual habría que volver también allí donde Maravall solía siempre volver: a los presupuestos epistemológicos de su propio quehacer. El contraste de este tomo con su *Teoría del saber histórico* arrojaría el saldo de una constancia ejemplar. La concepción del objeto del conocimiento histórico como conocimiento de conjuntos o estructuras; de la historia en general como estudio de procesos —con todas las ricas implicaciones de este concepto— y de su corolario: la continuidad de los mismos, hecha de supervivencias e innovaciones, de tradición y novedad; el doble ritmo de las mentalidades (que son, por un lado, procesos de larga duración y, por otro, siguiendo a Ortega, son las realidades más rápidas en acusar los cambios, idea que es un reflejo de la dicotomía orteguiana de ideas y creencias); la demostración del poder heurístico de los tipos ideales en la reconstrucción histórica, la persistencia en su utillaje mental,

quizá de manera inconsciente, de conceptos orteguianos como los de *modos de vida* y *formas de vida*, que él, cautamente, habrá de sustituir por los de *conjunto histórico* y *estructura histórica*, a fin de despojarles de sus resabios vitalistas, y tantos otros aspectos, alcanzan en este tomo una vigencia ejemplar.

Cierto es que un volumen compuesto de estudios separados en el tiempo y según las circunstancias los iban demandando al historiador, adolecerá inevitablemente de ciertos defectos, como el de las repeticiones, que, de haberse evitado, lo hubiera aligerado. No nos hubiera hablado en tres o cuatro pasajes de los *novatores*, ni del tipo social de los burgueses ilustrados. Pero su carácter repetitivo a veces, descosido otras, no merma su perfecta unidad historiográfica, y ésta no es otra que la del estudio de una mentalidad: la mentalidad ilustrada española. Con toda dignidad esta obra corona una vida y una obra que hacen de Maravall un gigante de la historiografía, que en España puede alinearse junto a una ilustre prosapia de hombres de oficio que le precedieron, tanto por el volumen y la extensión de sus intereses, como por la calidad de su obra; no menos puede alinearse junto a esos casi míticos nombres extranjeros que desde el despertar de los estudios históricos en el siglo XIX hasta hoy han pasado a ser padres de la patria, en el doble sentido de ser ya patrimonio de los respectivos países y, a la vez, padres de su conciencia histórica.

Manuel Benavides



Juan Ramón Jiménez, ideólogo de minorías

La variedad y la complejidad de la Obra juanramoniana, rotulada con la inicial mayúscula de los nombres propios que él gustaba concederle, se deben al número de libros y publicaciones dispersas tanto como a su insistencia en corregirlos continuamente. Decía que eran «borradores silvestres» los 21 libros editados antes de su *Segunda antolojía poética* (1922), y en los originales resulta habitual encontrar manuscrita la palabra «Borrador». Toda su escritura la consideraba provisional, «Obra en marcha», y sólo la muerte podía concluirla.

Por eso pone mucho cuidado Antonio Sánchez Romeralo en definir como «reconstrucción» los libros juanramonianos que está editando. Con ejemplar devoción al poeta, quiere culminar el que parece fue su último proyecto editorial, puesto en ejecución en Puerto Rico en 1953, y paralizado al año siguiente cuando en el mes de julio se hundió en una depresión psíquica de la que ya no se recuperaría nunca totalmente.

Juan Ramón Jiménez, con la colaboración animosa de Zenobia Camprubí, anunció en 1953 que pensaba imprimir la Obra completa bajo el título de *Destino*, y que la presentaría también en siete grandes volúmenes antológicos agrupados según sus materias bajo la denominación común de *Metamórfosis*. El matrimonio se hallaba trabajando en su ordenación cuando sus respectivas enfermedades les obligaron a detenerla. Sólo se pudo ulti-

mar la *Tercera antolojía poética* (1957), gracias a la mano amiga del poeta hispanocubano Eugenio Florit, aunque Zenobia no alcanzó a verla.

En 1970 comenzó Antonio Sánchez Romeralo a reconstruir el proyecto *Metamórfosis*. Se basa en los documentos conservados en la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez del Recinto Universitario de Río Piedras (Puerto Rico). El primer fruto fue *Leyenda*[1].

Problemas textuales

Tras la poesía en verso y prosa, la materia literaria más juanramoniana, se han recogido ahora los aforismos en un grueso volumen. El creador sin escape que fue Juan Ramón, por decirlo con una expresión suya, entregó su vida a la escritura literaria entre 1897 y 1954 como trabajo gustoso, interrumpido solamente en los períodos de enfermedad, principalmente como consecuencia de las depresiones psíquicas. Ni toda la escritura fue impresa en vida del autor, ni la impresa se libró de correcciones. No logró reunir en un volumen una selección de aforismos, como varias veces quiso hacer, pero los fue dando a conocer en sus cuadernos y en diarios y revistas.

Ese material disperso, más las ediciones póstumas donde se incluyen aforismos y los inéditos, han sido agrupados por Antonio Sánchez Romeralo en *Ideolojía*, tras una paciente labor durante doce años, beneficiada, como él dice, por los avances de la informática en ese lapso[2].

Se trata de una reconstrucción, puesto que el autor no consiguió terminar la preparación del volumen. Y hay que alabar la decisión de Sánchez Romeralo al presentar esta edición dentro de la mayor fidelidad al espíritu juanramoniano, y aproximándose todo lo posible a sus variadas y variables indicaciones. Ningún original juanramoniano debe considerarse definitivo, ni siquiera los que llevan al margen anotaciones como «Corregido», «Meditado», «Obra última», etc. Todo era «Obra en marcha», sujeta a revisiones para hacerla más exacta.

Lo mismo debe considerarse la sucesión de planificaciones editoriales, sometidas a cambios incesantes derivados de nuevos proyectos cada día más ambiciosos. Es preciso, pues, adoptar un sistema válido para acercarnos a la edición de unas obras completas fiables. Una tarea que va a exigir muchos años todavía.

No conocen el espíritu juanramoniano quienes critican las ediciones póstumas alegando que el poeta no las hubiera dispuesto así. En algún momento de su vida las pensó de una manera, y después las imaginó de otras diferentes. Es inútil, en consecuencia, afirmar o negar que Juan Ramón Jiménez hubiera o no hubiera ordenado de cierta forma uno de sus libros. En una época juzgaba oportuno un criterio que más tarde, tal vez en seguida, desechaba y perseguía otro, sin abandonar por completo el anterior.

Así es como se complica la labor de los editores póstumos de la Obra, al disponer de varias versiones de un mismo texto y de diferentes propósitos ordenadores. Como es imposible adoptarlos todos, porque se contradicen, se impone elegir el que parezca el último, o bien el que se halle más concretado. Por consiguiente, la reconstrucción elaborada por Sánchez Romeralo es indiscutible. Era preciso reunir los aforismos en un volumen, y él lo ha realizado ajustándose a las indicaciones del autor, y supliendo con su sensibilidad y devoción al poeta las carencias de norma.

El mismo Juan Ramón Jiménez advertía de la mutabilidad a que sometía su escritura. El aforismo 4.078 dice: «Mi obra es fatalmente trasformable. Su mejor nombre es "Metamórfosis"». Y el último, resumen del libro y de la Obra, reconoce: «Soy un metamorfoseador. Mi escritura es metamórfosis como mi naturaleza y la Naturaleza». La confesión resulta innecesaria para cuantos nos hemos atrevido a intentar poner orden en el maravilloso desorden múltiple de los papeles juanramonianos.

Resaltamos, en resumen, la tarea de reconstrucción efectuada por el profesor Sánchez Romeralo, afortunado estudioso de la Obra. Su decisión es la más valiosa, puesto que ha culminado con la publicación de *Ideolojía* y nos facilita la lectura de casi todos los aforismos juan-

[1] *Juan Ramón Jiménez,* Leyenda (1896-1956), *edición de Antonio Sánchez Romeralo, Madrid, Cupsa, 1978, en dos impresiones con dos prólogos distintos. Es triste recordar que la edición fue saldada en unos grandes almacenes. Al aceptar la editorial Anthropos la realización del proyecto* Metamórfosis, *el profesor Sánchez Romeralo prepara una edición revisada de* Leyenda.

[2] *Juan Ramón Jiménez,* Ideolojía (1897-1957), (Metamórfosis, IV), *reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, Barcelona, Anthropos, 1990, CIL, 761 págs., con varias reproducciones.*

ramonianos. Esto es lo importante ahora: disponer de la edición básica para el estudio y posibles correcciones futuras.

De toda la vida

Se recogen en el volumen 4.116 aforismos, casi todos los que escribió Juan Ramón. El editor explica en el prólogo las eliminaciones de algunos «pocos textos», debido a «ser variantes poco significativas de otros que sí se incluyen, por poco acabados, o por resultar impropios, de un modo u otro, para la colección» (p. XXIX). Dado que el proyecto *Metamórfosis* se aplicaba a libros antológicos, es respetable ese criterio. Sin embargo, pensando en la edición de unas obras completas todavía lejanas, parece conveniente no dejar sin imprimir ninguno de los escritos conservados por el poeta, aunque sean fragmentarios.

El número de aforismos incluidos en *Ideolojía* demuestran que Juan Ramón no exageraba mucho al calcular que había escrito unos cinco mil. Se lo comentaba a Enrique Canito, director de la revista *Ínsula*, en una carta fechada el 6 de abril de 1953, con la que acompañaba el envío de su colaboración: «Le envío mañana una pájina curiosa: unos 50 aforismos inéditos, escritos entre mis 18 y mis 24 años, 1899-1905. Son mis primeros aforismos. [...] Estoy reuniendo un libro de unos 5.000 aforismos, desde 1899 a hoy»[3]. Debemos recordar que Juan Ramón cumplió los 18 años en diciembre de 1899, por lo que compuso los primeros aforismos a los 17 años.

Bien es verdad que en un proyecto de prólogo que cita Sánchez Romeralo en la introducción de este libro, confesaba el poeta: «Me gusta añadir ahora que el primer aforismo que escribí (a mis 18 años exactos) fue una traducción del pasaje de Tomás de Kempis que dice en latín: «Si attendis quid apud te sis intus non curabis quid de te loquantor hominis», que yo puse en español así: «Si miras lo que eres dentro de ti mismo no tendrás cuidado de lo que de ti digan los demás hombres». De modo que Kempis fue, hacia 1899, el primer pensador que influyó en que yo escribiera pensamientos o máximas, como entonces se decía» (p. XVII).

No sabemos si la expresión «18 años exactos» significa que ese aforismo inicial lo redactó el 24 de diciembre de 1899. Por lo demás, tampoco es seguro que fuese el citado su primer escrito aforístico, según se deduce de una carta dirigida a Max Aub en 1953: «Pero no creo que haya en el mundo, por fortuna, nadie que haya escrito más aforismos que yo. Empecé a escribirlos a los 18 años. El primero fue éste: "Orden en lo esterior, inquietud en el espíritu"»[4].

Juan Ramón no tenía ninguna necesidad de mentir en este caso ni de engañarse a sí mismo sobre una cuestión que sólo él podía aclarar. A menudo se equivocaba cuando tenía que concretar fechas. En otras ocasiones aportó datos diferentes de los reseñados ahora, que es ocioso reproducir. Por eso, es imposible afirmar con certeza cuándo empezó a escribir aforismos y cuál fue el primero que compuso.

Lo que parece seguro es que desde julio de 1954 no estuvo en condiciones psíquicas de escribir, y sus pensamientos fueron ya siempre de muerte inmediata. De modo que las cifras añadidas al título de este libro, 1897-1957, de sus 15 a sus 76 años, son algo exageradas, y el editor no las justifica.

Era frecuente que Juan Ramón pusiera la fecha de escritura en los originales. Bien es verdad que en ocasiones tropezamos con un año incógnito, como 192X, o figuran dos muy distanciados, relativos a la composición inicial y a su corrección posterior. También solía hacer más imprecisa aún la datación al indicar «S. F.», iniciales que interpretamos como «Sin fecha», por ser pensamientos sustentados a lo largo de mucho tiempo.

Sánchez Romeralo ha eliminado todas esas fechas de los originales, al ordenar los aforismos por épocas. Pero se cuida de advertir que las fechas de las secciones no corresponden exactamente al momento de la escritura inicial.

Evolución del pensamiento

Aparte de estas eruditeces bibliográficas, *Ideolojía* tiene el gran valor de presentar la escritura aforística juanramoniana prácticamente al completo. De esta manera, será factible estudiar a fondo lo que el título apunta, la ideología del poeta. Ni hay ni cabía esperar sorpre-

[3] *Juan Ramón Jiménez*, Cartas literarias, *introducción de Francisco Garfias, Barcelona, Bruguera, 1977, pág. 252.*

[4] Op. cit., *pág. 279.*

sas, puesto que cualquier lector de la Obra sabe quién y cómo era Juan Ramón Jiménez. Son muchos los aforismos inéditos, pero se mantienen dentro de la temática conocida gracias a los aparecidos anteriormente en diversas publicaciones. Es lógico que sea así, dado que la evolución ideológica del autor se sostuvo sin rupturas, dentro de los cambios de opinión y de gusto que impone el paso del tiempo sobre todos los conceptos.

En las cuestiones fundamentales poco varió la ideología juanramoniana. Fue así tanto por lo que respecta al desarrollo estético como al ético de su vida y de su escritura. El compromiso con la Obra le obligó a consagrarle la vida entera. El compromiso con su esposa la convirtió en musa y compañera eterna, exigiendo que el nombre de Zenobia permanezca unido al suyo en los dos lugares centrales de su existencia, la Casa-Museo de Moguer y la Sala del Recinto Universitario de Puerto Rico, al mismo tiempo que colocaba el nombre de ella en sus ediciones. El compromiso con los ideales democráticos le hizo morir en el exilio de su patria anhelada, llamando a su pueblo en los últimos momentos de su vida, a la vez que a su madre, por no aceptar una dictadura derivada de una guerra trágica.

Los cambios observables en él se refieren a detalles impuestos por la evolución biológica e ideológica, al ser la segunda consecuencia inevitable de la primera. De *Rimas* (1902) a *Animal de fondo* (1949) el adolescente se transformó en un anciano que mantenía su «Obra en marcha» hacia la muerte. El peso de la experiencia se deja sentir sobre la escritura en sucesión.

Y el paso del tiempo limpió y delimitó unas creencias, a la vez que afianzó otras. Hallamos conceptos que varían esencialmente en la Obra, como en ejemplo muy destacado sucede con la interpretación de la muerte. O en los años finales alcanzan su perfil exacto, como la idea del dios conciencia personal. Para conseguir tallar en su mente esas referencias fue necesario que la escritura experimentase diversos estadios sustanciales.

Los aforismos se convierten dentro de la Obra en confesiones y acotaciones que nos permiten seguir el desarrollo evolutivo de la lógica juanramoniana. Por eso resultan documentos imprescindibles para determinar la fundamentación de su autor a lo largo de su vida, en la que destaca sobre todo la escritura.

Pese a ello, es una faceta muy poco estudiada. Quizá se haya debido a la consideración de parcialidad impuesta por unas ediciones muy limitadas, ya que era imposible hasta ahora seguir el hilo completo del pensamiento juanramoniano. Lo cierto es que el profesor Predmore sólo dedica un par de páginas escasas al análisis de los aforismos cuando estudia la prosa juanramoniana[5]. Más largo y profundo es el examen del profesor De Cesare, aunque se pone voluntariamente límites al establecer una comparación con las ideas de Rilke, lo que le obliga a parcelar demasiado su tesis[6]. Por exigencias de exactitud bibliográfica citaremos nuestros tres prólogos a otras tantas ediciones de aforismos juanramonianos[7].

Tampoco el profesor Sánchez Romeralo intenta una teoría de la aforística recopilada por él. En la introducción a *Ideolojía* se esfuerza por concretar el estado de la cuestión en que se hallaban las ediciones de los aforismos y de los papeles inéditos en las 14 páginas primeras, que van seguidas por anotaciones bibliográficas. Sólo subrayamos su explicación de lo que son esos aforismos, «ideas líricas, acotaciones, notas, además de pensamientos y sentimientos, y de impresiones, confesiones, juicios, réplicas y recuerdos, una heterogénea y mezclada realidad» (p .XVIII).

Colección de ideas

Según el *Diccionario de la lengua española* elaborado por la Academia, el aforismo es una «sentencia breve y doctrinal que se propone como regla en alguna ciencia o arte». Los aforismos juanramonianos no quedan acogidos a esta definición, porque no suelen proponer reglas, sino que muy a menudo expresan un pensamiento o un sentimiento, con mucha frecuencia, de carácter lírico. Siendo así no tendríamos que seguir calificando estos escritos como aforísticos; sin embargo, puesto que el autor

[5] *Michael P. Predmore,* La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez, *Madrid, Gredos, 1966, págs. 176 y s.*

[6] *Giovanni Battista de Cesare,* Specchio nell'ombra (Un itinerario per la lettura di Juan Ramón Jiménez), *Roma, Bulzoni, 1978, capítulo «Sugli aforismi degli anni 1914-1932 (Jiménez e Rilke: affinità a distanza)», págs. 43 a 72. Por cierto que su comentario al ensayo de Predmore no puede ser más descalificador.*

[7] *Juan Ramón Jiménez,* Autobiografía y artes poéticas, Mujer y hombre, Autobiografía y autocrítica, *con prólogos de Arturo del Villar, Madrid, Los Libros de Fausto, 1981, 1983 y 1985, respectivamente. Los estudios prologales se titulan «Del amor a la belleza», «El compromiso de ser poeta» y «Juan Ramón en sus razones bellas».*

y sus críticos opinan que lo son, y conocido el poco respeto de Juan Ramón a los hombres que escriben diccionarios, aceptaremos que lo sean.

Al ser Juan Ramón Jiménez poeta esencial, toda su Obra es poética, y en consecuencia sus escritos ofrecen dificultades clasificatorias y calificatorias. Un pensamiento suyo era lírico, así como un poema podía ser metafísico. Pero se trata de un caso excepcional en la literatura española, de un hombre consagrado plenamente a la realización de su Obra como justificación de la vida y confirmación de la supervivencia tras la muerte física.

Los aforismos permiten escrituras muy diversificadas. El místico Juan de la Cruz los utilizó para componer sus *Dichos de luz y amor* como sistema de perfección religiosa. A Kierkegaard le sirvieron para ver de encauzar sus dudas existenciales. Por su parte, Nietzsche exaltó la voluntad de poder mediante sentencias encadenadas, y afirmaba por boca de Zaratustra: «El que escribe aforismos con su sangre no quiere que los lean, sino que los aprendan de memoria».

Al agrupar Juan Ramón sus aforismos bajo el título de *Ideolojía* señalaba claramente su carácter de colección de ideas. Fueron efectivamente ideas sobre todos los temas posibles las que movieron su escritura en prosa y en verso, lírica y crítica. Ideas que le sirvieron para establecer una ética y una estética vitales y artísticas.

Una idea aparece en la mente humana de forma repentina, y lo mismo puede afianzarse en ella que ser olvidada en seguida. A partir de una idea es factible desarrollar un tratado científico o crear una obra artística. Juan Ramón anotaba la idea, entendida en el más amplio sentido, y la dejaba estar, pendiente de las correcciones que estimase oportunas para aumentar su exactitud.

Precisamente una de sus obsesiones literarias consistía en depurar la escritura hasta librarla de todo lo sobrante, para que contuviera una expresión exacta. En su opinión, la escritura concisa era la más adecuada para vehicular sus ideas; también la consideraba más difícil que la ampulosa o recargada, puesto que en este caso los adornos disfrazan incluso la falta de ideas. Así lo expone el aforismo 3.392: «Escribir largo, ancho y seguido (tendido) es mucho más fácil (lo pueden intentar todos los que lo duden) que escribir breve, corto y aislado (separado)».

El aforismo siguiente establece una distinción entre las ideas del verso y las de la prosa, entendiendo por tales aquellas que facilitan la escritura: «Las ideas en el verso, que es cante, han de ser fatalmente más aladas e intuitivas que en la prosa, que es cuento». De modo que las ideas poseen un ritmo interior, y se diferencian por él en su tendencia a la escritura. Es una apreciación personal que se basa en la experiencia del primer poeta español de su tiempo, luego ha de ser aceptada sin duda.

Sin embargo, nos dice él mismo que el sentir y el pensar necesitan complementarse para ser exactos, de modo que cada uno de ellos por separado pierde la mitad de su sustancia: «Hay que sentir agudamente las ideas, meditar despacio los sentimientos», afirma el aforismo 1.538, así como el 2.475 confirma: «Hay que sentir profundamente la idea, pensar con agudeza el sentimiento».

Pensar y sentir han de hallarse en convivencia sobre la escritura de un poeta. Las ideas deben exponerse bellamente, pero sin aditamentos innecesarios.

Exactitud de lo breve

Otro motivo de que eligiese la escritura aforística para comunicar su ideología se halla en su predilección por la brevedad en todas las manifestaciones artísticas. Enlazando con su teoría de la interrelación entre pensamiento y sentimiento se añade otra reafirmatoria de la conveniencia de limitar su amplitud expresiva. Lo aduce el aforismo número 2.823: «Cada día estoy más convencido de que la poesía, el arte en jeneral, no puede ser más que pensamiento y sentimiento espresado en la forma más auténtica, más abreviada y más exacta. Y que lo desmedido no es más que indijencia, pereza y torpeza».

Fue precisamente el afán de exactitud la causa de que sometiera a constantes revisiones toda la Obra. También lo fue de que no sistematizara sus opiniones en un tratado sobre literatura, o de que no culminase la tarea de redactar su autobiografía, de la que dejó varios capítulos breves aislados, lo mismo que en torno a sus convicciones estéticas. Y en el conjunto de su obra en verso hay muchos poemas cortos, escritos especialmente entre 1915 y 1936, que son de gran intensidad comunicadora.

Es cierto que existen excepciones muy notables. En primer lugar, sus largos y hondos poemas *Espacio* y *Tiempo*,

cada uno tan amplio como para constituir un libro. Asimismo, las conferencias y lecciones universitarias ocupan el espacio que suele deberse a una cortés hora de atención, aunque permanecen lejos todavía de lo que habitualmente se considera un libro.

Al leer *Ideolojía* entendemos que le bastaba el chispazo de un pensamiento sentido para considerar completa su estructura literaria. De modo que confesó en el aforismo 3.320: «El ensayo, el poema, la música largos y anchos están de más para mí». Queda muy claro lo que quiere decir, y muy brevemente dicho. No juzgaba necesario añadir otros datos a la esencia de su concepto.

En los aforismos se hallan las mismas diferencias de tamaño que en los demás géneros literarios componentes de la Obra. Abundan los cortos, pero no faltan los largos, a pesar de esa reiterada predilección por la brevedad. Algunos son minúsculos: «Color de naturaleza» (número 1.111), «Hoy lo de hoy» (1.390), «Nunca copiarnos» (1.559), «Luz y temple» (3.711), etc. Otros son más largos, sobrepasando incluso una página, casi siempre escritos en los últimos años de su actividad literaria.

Volvemos a plantearnos si es lícito considerar aforismos a estos escritos extensos, en los que expone su opinión acerca de la creación estética o su creencia en un dios conciencia personal ajeno a las religiones conocidas. Más bien son comentarios sueltos que si se agruparan según determinado orden conseguirían estructurar a veces un ensayo en torno a una cuestión predominante.

Se parecen a los apuntes que dejó Pascal destinados a escribir un tratado que la muerte le impidió redactar, y que fueron publicados como *Pensées sur la religion*. Si estos escritos juanramonianos se agrupasen por temas, también sería posible ponerles títulos como «pensamientos sobre la religión» o «pensamientos sobre la sociedad humana», entre otros muchos.

No faltan textos que serían intercambiables con los llamados por el poeta *Cuentos largos*, proyecto de libro que no consiguió finalizar, y del que se han editado varias selecciones. Paradójicamente, acoge relatos muy cortos, y el prólogo explica la necesidad de comprender «que nada tiene tamaño, y que, por lo tanto, basta lo suficiente»[8]. Leamos el aforismo número 4.061:

—¿Vamos a jugar a cambiarnos los nombres?, oí decir a una niña que jugaba con otra.
—Sí, yo me llamaba Leonor.
—Bueno, Leonor, yo, Consuelo. Tú habías venido a verme y yo estaba tan cansada. ¿Por qué no te vas?

Este texto dialogado cabe perfectamente entre los destinados a formar parte de *Cuentos largos*. Por el contrario, no se ajusta a la definición de aforismo copiada antes. Este ejemplo, uno de los muchos que pueden ponerse, confirma la unidad sucesiva de la Obra, señalada por su propio autor.

Cerca de ese aforismo hay otro, el número 4.058, que se compone de catorce fragmentos separados, cada uno de los cuales está dispuesto para ser un solo aforismo. Sin embargo, Juan Ramón enlazó en este caso las catorce ideas hasta integrarlas en un solo escrito. He aquí algunos de esos fragmentos, como demostración de su distanciamiento y capacidad para segregarse oportunamente del conjunto sin menoscabo de su identidad: «Para ser uno el mundo se come a sí mismo. [...] El salvaje es un verdadero poeta y un verdadero científico. [...] ¡Amor! ¡muerte, muerto, tanto como vida, vivo!». Son el comienzo, el medio y el final de lo que tendríamos que considerar un aforismo en sucesión.

Sabemos que el autor está en su derecho de ordenar su escritura como le parece más adecuado. Y Juan Ramón Jiménez nos tiene hechos a las sorpresas: precisamente por eso nos interesa tanto. Ahora bien: no debe olvidarse que los libros póstumos están preparados por sus estudiosos, procurando casi siempre la mayor fidelidad a los planes expuestos alguna vez por el poeta. Pero no se trata de ediciones preparadas y corregidas por él, que tampoco serían definitivas, aunque al menos señalarían una intención clara de ordenamiento.

Comprendemos el esfuerzo sobrehumano del hombre llamado Juan Ramón Jiménez por adecuar vida y escritura, identificándolas y manteniendo a la segunda en pleno desarrollo como la primera. Lo reconoce en el aforismo 3.429: «Mientras yo viva, mi obra poética será como un mar en movimiento y en cambio. Cuando yo muera, quedará como un mar paralizado». Paralizado para el autor, pero en traslación todavía para sus estudiosos.

[8] *Juan Ramón Jiménez,* Historias y cuentos, *selección e introducción de Arturo del Villar, Barcelona, Bruguera, 1979, pág. 137.*

Aforismos o canciones

Por lo demás, el mismo Juan Ramón relacionaba la escritura aforística con la del verso. Así, por ejemplo, en el aforismo número 2.617: «Cuando escribo un aforismo o una canción he eliminado antes, en mi pensamiento o en mi instinto, todo lo innecesario, que es lo que vosotros aprovecháis largo, huecos, injeniosos». Se refiere al método depurador interno previo a la escritura, que tenía más tarde su continuación en las correcciones hasta conseguir la exactitud de ese pensamiento.

Un solo método bastaba para toda la variedad de la Obra, que es medularmente poética. Por ello resulta a menudo intercambiable en sus géneros, como antes se dijo. Ahora nos interesa detenernos en la relación establecida entre el aforismo y la canción, con objeto de interpretar mejor su intimidad en el orden creador.

A partir de *Estío (A punta de espina)*, escrito en 1915, se introducen en la poesía juanramoniana poemas muy breves, en principio de cuatro versos, y continúan en los libros siguientes, hasta culminar en la edición antológica de *Canción* (1936). Muchos de ellos parecen sentencias que sólo se distinguen de los aforismos por hallarse sus palabras separadas en los versos. Por ejemplo, el poema 17 de *Estío*, puesto en prosa podría pasar a *Ideolojía:*

COJE, cada día nuevo,
tu alma de lo que viene
tras de ti. ¡Siempre rocío
o la hoja siempre verde!

O el poema 49 del *Diario de un poeta recién casado*, sin título:

¡ESTELA verde y blanca,
memoria de la mar!

Hagamos la experiencia de poner en prosa algunos de esos poemas cortos, pertenecientes a los libros impresos en la época señalada, para leerlos como si fueran aforismos. El «Epitafio de mí, vivo», de *Eternidades* (1918), dice así: «Morí en el sueño. Resucité en la vida». La conocidísima definición de «El poema» según se apunta en *Piedra y cielo* (1919), queda así: «¡No le toques ya más, que así es la rosa!». En *Poesía* (1923) reconvertimos «Inmortalidad» de esta manera: «Tú, palabra de mi boca, animada de este sentido que te doy, te haces mi cuerpo con mi alma». Por último, «21 de octubre», poema perteneciente a *Belleza* (1923), se transforma de este modo: «¡No sois vosotras, dulces, bellas ramas rojas, las que os mecéis al viento último; es mi alma!».

Se nos puede objetar que en los poemas predomina el sentimiento sobre el pensamiento, mientras que en los aforismos sucede lo contrario. Esta regla es la lógica, pero no siempre se ajusta a la realidad de la escritura juanramoniana, ya que tan lírico es un poema como un aforismo, y desde la incorporación del verso desnudo o libre ya la forma dejó de resultar significativa.

Parece incuestionable que el sentimiento prima sobre el pensamiento en un aforismo como el número 981: «¡Alma mía, espejo en la sombra, que, donde quiera que esté, cojes la luz!». O como el 1.671: «¡Lo que se ve, alma mía, hojita tierna, por ti, al sol!». Ambos se encuadran en la misma línea que muchos poemillas de ese período, como el 111 de *Eternidades*, titulado «Joya», que dice:

¡ALMA mía en dolor
—¡que brillos misteriosos!—,
oro en la sombra!

Creemos que los tres textos manifiestan sentimientos semejantes, con referencias iguales de luces y sombras en relación con el alma del poeta. Los aforismos son tan hijos del sentimiento como el poemilla, modulados los tres por el pensamiento.

Vamos a intentar ahora la prueba contraria, colocando en verso algún aforismo. Valga el número 950, titulado «Paralelo»:

¡TIEMPO, tiempo maldito,
paralelo del deleite,
pasadero como él!

El primer verso cuenta siete sílabas, el segundo ocho, y el tercero otras ocho al aplicarle el hiato por llevar el acento de intensidad en la última sílaba. Pero la igualdad de las dos palabras separadas por la coma en el primero obliga a prolongar la pausa, de modo que en la lectura se alinea bien junto a los octosílabos.

Pongamos en dos versos de nueve sílabas cada uno, contadas con las sinalefas pertinentes, el aforismo 2.505, y comprobemos que no desdice de los poemillas copiados antes:

¡QUE la rosa, Diana desnuda,
no pueda ir, como tú, a bañarse!

Dejamos el experimento. Pero debemos señalar que Juan Ramón equiparó aforismo y poema. Fechado el 17 de enero de 1916, el segundo poema del *Diario de un poeta recién casado* dice escuetamente: «Raíces y alas. Pero que las alas arraiguen y las raíces vuelen». En *Ideolojía* se convierte en el aforismo número 215, que en la impresión contiene una errata considerable, según se comprueba al examinar la reproducción de una página escrita a máquina con correcciones manuscritas del poeta, enfrentada a la que incluye el texto impreso, y también su reseña en el índice. Copiado como parece correcto, el aforismo dice: «Raíces y alas; pero que las alas arraiguen y las raíces vuelen», esto es, igual que el breve poema, sin otra variación que cambiar el punto por un punto y coma.

La unidad de la Obra se patentiza así, al mismo tiempo que demuestra la pequeñez de la corrección introducida sobre un texto ya impreso con anterioridad: sólo cambia un signo de puntuación, que no modifica nada.

Filósofo y crítico

Fue el mismo Juan Ramón Jiménez quien estableció las diferencias entre las diversas facetas de su personalidad como escritor, concretamente en el aforismo 889: «Cantor lírico y metafísico; prosista descriptivo y psicólogo; aforista filósofo y crítico». Sería así, de poder marcar tan concretamente las fases y sus ejecuciones, cosa más que discutible, sobre todo en su caso, porque el poeta lírico habla del hombre, por regla general de sí mismo, de modo que se inserta en la metafísica, mientra que el aforista medita sobre todo lo divino y lo humano: es filósofo, porque ama el conocimiento y quiere alcanzarlo reflexionando acerca de las cosas por medio de la escritura.

Se trata de una división teórica, referida a la intencionalidad de los textos, y que deja sin especificar qué es un prosista, puesto que en prosa escriben poetas, narradores, ensayistas, críticos, etc., y también Juan Ramón cultivó esas variantes y recibe tales nombres.

Por lo que respecta a los temas, resumiremos diciendo que en los aforismos aparecen todos los poéticos: la vida como autobiografía, la Obra como autocrítica, la mujer como amor, la muerte como destino, el tiempo como enemigo, la religión como conocimiento, la política como actividad social, la crítica como actividad literaria, la estética como norma, etc.

A partir de ahora será factible estructurar la ideología juanramoniana de acuerdo con esta edición. Las series en que se clasifican los aforismos en el libro son correctas, pero invitan a hacer mayores divisiones para ordenarlos específicamente. Así, por ejemplo, convendrá entresacar series sobre poesía pura, poesía de vanguardia, poesía ideológica, poesía en prosa y en verso con subclasificaciones acerca de las variadas estrofas posibles, y tantas cosas más solamente en el apartado de la poesía.

Hubiera sido muy útil en este volumen un índice de personas citadas. Encontramos comentarios sobre escritores, artistas y personajes de varias épocas y de varios países. Comprobamos una vez más la certeza de sus críticas, en algunos casos mordaz, en otros hiriente, en muchos laudatoria. Las referencias a escritores contemporáneos son muchas, pero no faltan a los antiguos. En este aspecto, *Ideolojía* contiene una muy sucinta historia crítica de la literatura universal, desde los griegos clásicos hasta hoy.

En cuanto a las confesiones autobiográficas, los aforismos inéditos hasta ahora no aportan en realidad ningún dato desconocido, pero ayudan a comprender la compleja personalidad juanramoniana de poeta por excelencia, con sus enfermedades, sus obsesiones, sus manías, sus devociones, sus amores... Se nos describe segregando infinito o chorreando belleza, como un creador sin escape en la aventura cotidiana de escribir para vencer a la nada de la muerte mediante la Obra, en una impresionante tarea intelectual y vital que no conoce parangón en la historia.

Concluida esa tarea por intervención de la muerte, el poeta ha sobrevivido en su eternización. Ahora es cuando hemos de estudiar la Obra, según el mismo Juan Ramón deseaba: «De una obra poética, como de un monumento cualquiera, no debiera hablarse ni, sobre todo, escribirse hasta que estuviese terminada», reclama el aforismo 1.202. Tiene razón en su caso, dado que consideraba la Obra como un todo unitario, del que cada libro como cada escrito es sólo un fragmento del total. Gracias a Antonio Sánchez Romeralo disponemos ya de un

volumen con sus aforismos prácticamente completos. Es el momento, pues, de escribir sobre ellos, pero considerándolos una parte de la Obra y relacionándoles con el resto.

Hemos dado un primer paso con este comentario sobre *Ideolojía*, que reconocemos muy corto. Pero es que su examen detenido requerirá varios volúmenes tan gruesos como éste para ser eficaz.

Arturo del Villar

Gabriel García Márquez: el mediador de realidades

La editorial Mondadori acaba de editar las primeras colaboraciones periodísticas de García Márquez en un tomo titulado *Textos costeños*, que recoge todos los artículos del novelista escritos entre 1948 y 1952 en los diarios *El Universal*, de Cartagena y *El Heraldo*, de Barranquilla. El volumen es exactamente el mismo que el que la editorial Bruguera, y bajo el mismo título, en su colección Narradores de Hoy, publicó en 1981. Mondadori, al respetar íntegramente aquella edición, incluye, por tanto, un extenso y orientador prólogo de Jacques Gilard, en el que relaciona adecuadamente la biografía del colombiano con sus intereses literarios de aquellos años y los cambios políticos de entonces. Además, Gilard estudia el proceso periodístico de García Márquez, sus cambios estilísticos y temáticos desde su inicial y corta etapa en *El Universal* (1948-1949) hasta la más dilatada y rica de *El Heraldo* (1950-1952). Mondadori, sin lugar a dudas, nos entrega ahora un libro necesario por los motivos que trataré de mostrar.

Uno de los hechos más comunes del escritor en la modernidad y, sobre todo en nuestro siglo, es su participación en los medios de comunicación de masas y, muy particularmente, en el periódico. Sin embargo, esta participación no tiene en todos los escritores el mismo carácter: la actitud frente a la página en blanco y la intencionalidad varían, según los casos, sustancialmente. Tenemos, por un lado, al escritor que ejerce abiertamente de periodista, apretándose cuerpo a cuerpo a la realidad más inmediata, persiguiendo con descaro su fugacidad, interesándole exclusivamente dar la noticia del momento, sea o no significativa, pero que el público pide, y olvidándose de su tono y su mundo personal. Así pues, en este caso, el escritor deja de serlo: las palabras no son suyas porque con ellas no crea sino que repite el mundo. Por otro lado, tenemos al escritor anfibio, que, no alejándose de la inmediatez, tampoco abandona totalmente su personalidad, dándose a la opinión de la noticia que más le atraiga. Por último, está quien no renuncia un ápice a su condición de escritor y el periódico para él es una vía más de expresión, un espacio propicio para la reflexión y la invención que, aunque necesariamente breves, delata con claridad los recursos del autor y sus obsesiones. Este tipo de texto no se dirige al público habitual de periódico, sino que es buscado por el lector de literatura. Estos textos, más que reclamar público, dan densidad y prestigio al periódico. El escritor, en este caso, sí está creando realidad, añadién-

dole espacio a la que ya teníamos. De esta manera, el lenguaje no es ya el vehículo de la urgencia sino el lugar donde el individuo se siente más seguro, más protegido del vaivén imparable de los intereses diarios, de la noticia vulgar e insignificante que, lejos de retratarnos lo que pasa, nos lo oculta y distrae. Las colaboraciones de García Márquez en *El Universal* y en *El Heraldo* se ajustan a estas dos últimas dimensiones aludidas: artículos de opinión y textos estrictamente literarios.

Los textos publicados en *El Universal* —primer periódico en el que escribe— son de carácter eminentemente literario, que nos van mostrando ya la plasticidad verbal del mejor García Márquez y su extraordinaria capacidad de sugerencia. Aquí nos ofrece el novelista impresiones, dibujos líricos, donde la frescura de las imágenes, ciertamente, nos alivia del peso de las cosas. Por estos escritos pasa el viento inmemorial del mundo, la remota convivencia de árboles y muertos, la belleza sin hondura del instante —donde la metáfora hace piruetas para formar descripciones atractivas, alcanzando, en ocasiones, la greguería— y la realidad transparente de la perplejidad. El reino animal y el vegetal entablan con el hombre una conversación de raíces imprevistas, y el poeta García Márquez acaba hablando de lo ineludible, de lo que irremisiblemente nos concierne. Así, en el texto que podríamos titular «El mono del parque» (8-junio-1948) García Márquez nos habla de un mono recluido en un zoológico y lo hace sacudiéndose todo atisbo de anécdota y tentativa de pintoresquismo. El colombiano contempla al animal ya desde el terreno de la decidida introspección, con una férrea voluntad de conocimiento. Texto que nos habla, no sobre el tiempo, sino sobre ese umbral anterior a la consciencia humana. García Márquez aquí, como en otros textos que veremos, se esfuerza en señalarnos que la idea de límite o frontera entre mundos diversos resulta casi siempre imprecisa. En este caso, la contemplación del animal ayuda a García Márquez a pensar sobre el origen del hombre: el mono es en realidad el vago espejo donde trata de verse a aquel que creímos haber sido antes de ser quienes somos. García Márquez nos remite a una presencia y quizás a una reconciliación, a una fusión no sólo de tiempos, sino también de espacios: «Gracias a su presencia el parque tiene ahora algo de selva. El viento entre los árboles trae una temperatura inmemorial, un cargado olor a generaciones primarias». Y esa reconciliación, esa mirada a fondo logra invertir la situación, haciendo que el hombre, al verse en el mono, sea a su vez visto por él: diálogo de espejos, borrando la noción de frontera: «Acaso, al ver los transeúntes apretujados en torno suyo, él piense que está metido en una selva distinta, incomprensible, en donde todos los monos se contagian con la incurable locura de la curiosidad». Este texto, en definitiva, salvo enormes diferencias de concepción y estructura, parece remitirnos y complementar el relato de Kafka titulado *Informe para una academia*, donde el protagonista explica pormenorizadamente los pasos que recorrió desde que, siendo mono, lo enjaularon, hasta el momento en que consigue ser hombre. García Márquez aquí va por el mismo camino de Kafka pero en sentido contrario. Por eso, dice del mono en el texto: «Es bueno contemplarlo, tratar de descubrir la almendra de su meditación».

Algunos de estos textos son rigurosos poemas en prosa, cuya estructura repetitiva nos permitiría dividirlos en versos. Hablo de poemas en los que la imaginación, la profundidad y la vitalidad de sus imágenes alcanzan gran intensidad, como en los del 4 y 6 de julio de 1948, donde el amor y la muerte hacen del tiempo algo tangible, materia del vértigo. En estos poemas, la imagen no acompaña al pensamiento sino que lo crea y es su ámbito. Imágenes que, por provenir siempre de la naturaleza, cargan al texto de terrenalidad y esta terrenalidad nos contagia de fugacidad y asombro, que es, en definitiva, el sentirse vivo. En el texto del 4 de julio, la muerte, a pesar de imponer su realidad, no aniquila al amor que, en la elementalidad misteriosa de la tierra (tierra, árbol, fruto), logra sobrevivir al transformarse. Este vivir después de la muerte gracias a la metamorfosis, sitúa al poema en una antiquísima tradición mítica, que recoge una aspiración de todas las culturas del mundo: la de seguir amándose aunque los amantes ya no sean los mismos: «Pensar que alguna vez los árboles preguntarán a sus raíces cuándo van a pasar los vidrios de nuestros ojos para que sea más clara la luz de sus naranjas»[1]. En el poema del 6 de julio, la ausencia siem-

[1] *Como veremos más adelante, la ejecución de estos poemas concuerda plenamente con la idea que García Márquez tiene de lo que debe ser un poema, al criticar algunos libros de poetas colombianos, en* El Heraldo.

bra inquietud, inquietud que genera una atmósfera de mayor ambigüedad y desesperación. Si en el texto del mono, García Márquez se mueve en el terreno fronterizo de la consciencia animal y personal, allí donde la mirada humana registra sus antecedentes, en estos poemas de amor y muerte, el poeta, desde el otro extremo del existir, se da a la misma tarea de no remarcar las diferencias. Así pues, el comienzo y el fin no son dos hechos absolutamente opuestos e instantáneos, sino dos procesos, dos esfuerzos de la naturaleza que coinciden en la necesidad de la transformación. Esta visión abarcadora de lo real, empeñada en difuminar las fronteras esenciales que nos constituyen, reaparece en *Instante* (6-octubre-1950) y *El muro* (6-mayo-1950), ambos textos publicados en *El Heraldo* de Barranquilla. El primero, quizás el de mayor tono metafísico del libro, nos sitúa en el instante en que, asomándonos al espejo, aún no vemos nuestra imagen reflejada: «El instante perfecto, el que define una situación universal, es ése en que te asomas al espejo y estás frente a él —ya— pero no ha transcurrido todavía la fracción necesaria para que aparezcas». Aquí, el espejo ya no es el mono sino uno mismo. La mirada viaja hacia sí misma. Pero no es el acto reflejo el que interesa sino el proceso hasta llegar a él: esa escala de tiempo subterránea, imperceptible, que trabaja en el fondo de lo que somos. A pesar de su tono metafísico, más abstracto que los demás textos, nuestro autor no olvida el recurso de la imagen para explicar esta sensación, la sospecha de que un hilo secreto del transcurrir mantiene enlazada ambas imágenes: «Cuando la naranja acaba de caer ya te habrás reconocido a ti misma en el espejo, pero antes, cuando llegó a su límite frutal, había correspondido a tu instante». Viaje horizontal de la mirada y vertical de la naranja que completan el doble movimiento de la metamorfosis: el encuentro y la caída.

En *El muro*, García Márquez nos presenta la figura del sepulturero como mediador entre la vida y la muerte: «En el estado del hombre que sabe demasiado de los muertos para ser un hombre vivo, y que sabe de la vida mucho más que todos los vivos». A través de esta figura, el blanco muro de piedra del cementerio va dejando de ser un punto de separación entre ambos mundos para trasladarnos al ámbito mágico donde vivos y muertos siguen en comunicación. Vida y muerte, al poseer una misma vigencia, al abrir García Márquez una misma puerta entre los dos mundos, inaugura el tiempo totalizador del poema: el tiempo desprovisto de tiempo. Este tiempo sin tiempo será, años más tarde, una de las características de sus grandes novelas *Cien años de soledad* y, sobre todo, *El otoño del patriarca*.

Sin embargo, en sus colaboraciones de *El Heraldo* nos encontramos con alguien que no pierde de vista la noticia curiosa, insólita, superficial que García Márquez enfoca con las lentes de aumento de la ironía, del humor o de la guasa. Estos numerosísimos textos se hallan desprovistos, por lo general, de cualquier alarde lírico. Su lenguaje convencional está empleado aquí como puro instrumento, lenguaje que, en muchos casos, sólo sirve para salir del paso, para cumplimentar la obligación diaria de entregar un artículo. Textos, pues, coyunturales y cuyo lenguaje se mueve en una zona neutra, muy alejada del mundo interior del novelista. En los mejores textos de este tipo, resalta la audacia del colombiano, capaz de tramar un discurso donde el humor y la seriedad se juntan de tal forma y se interfieren, que el lector entra en una red de equívocos en la que su ánimo se extravía, descubriendo que García Márquez, más que querernos decir algo proveniente de la necesidad, huye constantemente de decirlo. Otras veces, los textos logran una gran carga polisémica, gracias a la cual, sin eludir el juego humorístico, García Márquez aborda sutilmente la crítica social.

Pero, a pesar de la abundancia de este tipo de textos, muy a menudo nos encontramos con la actitud creadora de la época de *El Universal*, como si el novelista necesitara respirar un poco, ser él. Incluso aparecen verdaderos embriones narrativos, esbozos de historias e historias que se desenvuelven y concluyen en un palmo de terreno. En este sentido, nos encontramos con textos que ya preludian ambientes y personajes de su gran mundo novelístico posterior, como ocurre con *La hija del coronel* (13-junio-1950) y *La casa de los Buendía* (3-junio-1950). En la crónica sobre *La sierpe* (1952) no sólo advertimos el personaje de la Mamá Grande sino también recursos de la mejor novelística de García Márquez, como el de la fantasía desaforada y la hipérbole. No obstante, la mayoría de estos textos de corte narrativo coinciden con el mundo novelístico de García Márquez, en que se encuadran en un marco imaginativo e inverosímil. La relación con sus novelas obedece, no tanto respecto a los

personajes y a los detalles concretos y ambientación, sino más bien a la intimidad subterránea de las obsesiones, a ese plano interior del autor donde residen los temas ocurrentes de García Márquez: al tiempo, y en el tiempo, la relación entre vivos y muertos, la crítica sociopolítica y el amor.

Como digo, no sólo preocupa a nuestro autor el paso del tiempo y su devastación sino la búsqueda de un punto de enlace entra la vida y la muerte. Este afán por abolir la frontera entre ambos mundos consigue contrarrestar la imparable marcha de las horas. La vida y la muerte se interfieren y se interinfluyen. Así, por ejemplo, en *Elegía para un bandolero* (12-enero-1950), el narrador nos presenta al protagonista llamando a las puertas del infierno y, a la vez, nos hace asisitir a su entierro. Esta propuesta imaginativa permite a García Márquez no sólo ironizar sobre la vida después de la vida sino, una vez más, conectar el mundo de los muertos con el de los vivos. A través de esta propuesta que sólo es verosímil para la tradición cristiana y real en la imaginación, García Márquez reduce a divertimento toda una cosmogonía religiosa. El tiempo, como ocurre en otros relatos, deja de ser fechable, acercándose a la manera mítica de medirlo: «En la edad de piedra —la época del colmillo y el mamut y de los amaneceres silenciosos, de que habla la vieja extraordinaria— había un caballero llamado Xilón» *(En la edad de piedra,* 31-marzo-1950). Esta sutil habilidad para conectar la vida y la muerte, lo posible y lo imposible, la seriedad y el humor, hace de García Márquez un mediador de realidades.

Esta tendencia a relacionar mundos opuestos la encontramos en *Negro* (25-junio-1951) aunque en esta ocasión, García Márquez se aplica a la crítica del racismo. En un garaje, el negro León Burns es obligado por unos blancos a tragarse «bujías Champion y casi un cuchillo entero». Paralelamente a este hecho angustioso, la narración nos descubre la falta de trabajo y, por tanto, la tranquilidad del inspector de la policía. El inspector, pues, desconoce lo que está sucediendo en el garaje. El relato nos presenta dos mundos que deberían haberse comunicado y que no lo hacen: tranquilidad en la comisaría y barbarie en el garaje. En un mismo plano narrativo, en el mismo espacio temporal, el autor nos presenta dos realidades que, al contrario de otros muchos relatos, se hallan descarnadamente distantes o ignorándose. Técnica perfecta para mostrar el total desvalimiento del negro.

En *El huésped* (19-mayo-1950), García Márquez insiste en el tema de la incomunicación pero ahora bajo un clima de incertidumbre e inquietud. El lector se encuentra en una historia que no logra entender, ya que las claves para ello no le son dadas. Dos mujeres en una habitación oyen llamar a una puerta. La intemperie y la lluvia del exterior contrastan con la estancada soledad de dentro. Una de las dos mujeres abre la puerta, entra un hombre en la casa y las tres permanecen en silencio. El lector sólo advierte que una de las mujeres esperaba a alguien pero no alcanza a descubrir quién. Por su tono enigmático, el relato, además de ser una metáfora de la incomunicación, colinda con lo absurdo.

Cada miércoles, durante diez semanas, García Márquez fue publicando en su columna *La jirafa* una suerte de historietas, marcadas de principio a fin por el absurdo. Estos relatos, además de su atmósfera de desatino y humor, tienen en común a la protagonista: una marquesa que cada miércoles recibe un regalo de su marido, Boris: «El primero, día de su cumpleaños, le hizo llegar un asesinato extraordinario. (...) El miércoles pasado le envié el elefante blanco que tanto me habías pedido para hacer de contrabajo en la orquesta de tus treinta y dos canarios» *(La marquesa y la silla maravillosa,* 19-abril-1950). El disparate y lo inverosímil, valga la paradoja, dan sentido a la serie. Todos los relatos rebosan de colorido y de frescas ocurrencias imaginativas. Lo absurdo no es una característica novelesca del autor colombiano. Sin embargo, leyendo con atención estos textos, descubrimos que comparten con su obra posterior el sentido de lo imposible, la necesidad radical de estar naciendo siempre y ciertos rasgos de extravagancia, de comportamientos desencajados e irreales. Así la relación de la madre del protagonista de *El otoño del patriarca* con sus canarios y la que mantiene la marquesa con los suyos comparten una parecida atmósfera de extravíos. Entrar en estos textos de la marquesa equivale a cambiar de mundo, un mundo cuyas leyes son precisamente la ausencia de leyes: «¿Quién me manda asesinar? (...) Le manda asesinar su esposo, señora (...) Ya me lo imaginaba. Boris es tan gentil (...) Supóngase usted que para las bodas de plata me hizo asesinar nada menos que por un príncipe árabe» *(Un cuento de misterio,* 5-abril-1950).

Lo absurdo permite a García Márquez no sólo jugar —el juego da salud a la hondura—, sino reflejar el entorno más próximo: lo absurdo descompone al mundo pieza por pieza y refleja sus vísceras sin escrúpulos. Así pues, si la visión absurda del mundo responde al ensimismamiento de la inocencia y delata la demencia del humor, también nos transmite nuestro desconocimiento más radical de lo que somos. Estos textos, clarificados por el desenfado, terminan involucrando al lector, haciéndolo participar en ellos, que a su vez se ríen de sí mismos. Dentro de esta misma atmósfera, García Márquez vuelve a ser mediador entre el público —elevado aquí a categoría de ficción— y los personajes del texto: «Querida marquesa: (...) El público se ha fastidiado de sus extravagancias. (...) Un venerable pastor de almas se ha dirigido a este periodista protestando por la absoluta falta de devoción de usted y de sus canarios (...) Otro lector me escribe para decirme —con una franqueza alarmante— que usted es una mujer bruta» *(Carta abierta a la marquesa,* 3-mayo-1950). Y en esta atmósfera, pasa de la narración a la escenificación. Las maneras teatrales las descubrimos en *El congreso de los fantasmas* (22, 23 y 24-mayo-1950), donde por entregas y en clave de humor, García Márquez con estos textos vuelve a pisar la línea movediza que separa y une a la vida y a la muerte.

Si en las narraciones —textos estrictamente creativos—, el lenguaje de García Márquez es atrevido, luminoso, lejos del engolamiento y las joyas pero contagiado de plasticidad, en los artículos donde García Márquez se da al comentario de la noticia diaria y a la opinión urgente, el lenguaje se hace neutral, ajustándose únicamente a la tarea de decir sin ninguna intención literaria. En estos textos no encontramos rastro alguno del novelista, con lo que la imaginación está sustituida por la audacia. Jacques Gilard, en el prólogo del libro señala: «El periodismo de García Márquez, (...) fue principalmente una escuela de estilo, y constituyó el aprendizaje de una retórica original». Retórica que, analizada desde el punto de vista del periodista, en García Márquez llega a ser magistral. La atmósfera política en los años en que el colombiano colabora en *El Heraldo,* está marcada por la censura y la turbulencia social. Esto explicaría —si realmente es necesario hacerlo— la tendencia de García Márquez a elegir para sus artículos noticias insólitas, anecdóticas e incluso frívolas. Esa falta de importancia del tema que nuestro autor elige para su columna diaria está subrayada por el humor. El humor, pues, es un guiño que García Márquez dirige al lector, una forma secreta de complicidad y, por tanto, de crítica. Hay textos, no obstante, en que la crítica es obvia como en el artículo *El barbero presidencial* (16-marzo-1950) o en el titulado *Motivos para ser perro* (20-marzo-1950), donde la figura del perro nos propone varios niveles de lectura gracias a su extraordinaria carga polisémica, que el lector avispado advierte de inmediato. Este artículo al que me refiero, como otros muchos, es un buen ejemplo de dominio estilístico, que se sustenta, como ya he dicho, en la neutralidad verbal, sólo al servicio de la eficacia: el humor y la seriedad conviven apretadamente en el texto hasta llegar a confundir al lector, a desconcertarlo en el mejor sentido del término. García Márquez hace suya la frase de Francisco Umbral: «Decir las cosas con humor es decirlas dos veces».

En algunos artículos detectamos la tendencia del colombiano a narrar la noticia que comenta, incorporando al protagonista de ésta, elementos provenientes de su imaginación, que en ningún momento molestan o desenfocan el comentario. A pesar de la siguiente opinión del colombiano: «Lo que uno quiere es ser escritor y todo lo demás le estorba y lo amarga mucho tener que hacerlo, tener que hacer otras cosas»[2], la experiencia de vivir entre el periodismo y la ficción merece reciente reflexión del novelista: «Yo no hubiera escrito ninguno de mis libros si no conociera las técnicas del periodismo, tanto de la forma de capturar y de elaborar la información como la forma de utilizarla en el relato»[3]. El periodismo ha enseñado a García Márquez a equilibrar los vuelos de la imaginación con la gravedad de lo diario. Quiero decir que, introduciendo en el relato, donde predominan la imaginación y lo imposible, datos y hechos del entorno más cotidiano, hace más creíbles las historias. En este sentido, los *Textos costeños* nos permiten apreciar con nitidez ese proceso de engarce en que distintos niveles de la lengua se juntan.

[2] *Recogida en Miguel Fernández-Braso:* La soledad de Gabriel García Márquez, *Ed. Planeta, Barcelona, 1972.*

[3] *Recogida en Juan Cruz: «Gabriel García Márquez: El placer de narrar»,* El País, *suplemento cultural* Babelia, *Madrid, 16-noviembre-1991.*

Asimismo, encontramos en el volumen artículos que se cuestionan el fenómeno de la creación *(Margarita,* 29-agosto-1950) y el propio quehacer periodístico *(El hombre de la calle,* 14-mayo-1950). También García Márquez, aunque de tarde en tarde, se ocupa en su columna *La jirafa* de la crítica cinematográfica y de libros. Estos textos le sirven no tanto para analizar críticamente las obras como para exponer sus ideas sobre la creación literaria. En esto y no en lo primero reside el interés de tales artículos. El hecho de que en comentarios a libros de diferentes autores aparezcan párrafos idénticos, subraya lo dicho. Así, opinando sobre la poesía de Rojas Herazo y Castro Saavedra, encontramos este párrafo común a ambos artículos: «Poesía en bruto, como no se daba entre nosotros desde que las generaciones literarias inauguraron el lirismo de cintas rosadas y trataron de imponerlo como código de estética (...) animal común y corriente que ve apretarse el cerco de angustia y lo sabe decir con sus terribles palabras de bestia acorralada (...) La poesía (...) es espesa materia biológica» *(El libro de Castro Saavedra,* 4-marzo-1950 y *Héctor Rojas Herazo,* 14-marzo-1950). Más que comentar minuciosamente los libros que elige para ello, vemos sus obsesiones poéticas, volcando en dichas críticas su mundo de fuerzas naturales, el lenguaje vivo y no estereotipado, huyendo del decadentismo.

No siempre las repeticiones obedecen a lo dicho, sino, más bien, a la simple razón de tener que cubrir una página diaria y esto, a su vez, lleva a García Márquez a dedicar algunos artículos a la falta de tema *(Tema para un tema,* 11-abril-1950; *La peregrinación de la jirafa,* 30-mayo-1950; *Una parrafada,* 2-junio-1950) y a escribir otros, tan circunstanciales, que hoy ya no nos interesan. Así, tenemos la extraña sensación de que textos de verdadera calidad narrativa se hubiesen publicado en la columna de un periódico y de que otros textos propios efectivamente de una colaboración periodística, por ajustarse al comentario de cualquier noticia del momento, los hallemos aquí, compartiendo con los otros, el honor de un libro. Lógicamente, si nada más se hubieran publicado los artículos de calidad, el nivel del libro en su conjunto subiría. Por el contrario, al ofrecernos el presente volumen todas las colaboraciones periodísticas de García Márquez durante los años 1948-1952, lo dota de un innegable valor documental y referencial. Hay que celebrar, pues, sin paliativos, que el documento y la creación, lo fugaz y lo duradero convivan en esta reedición de *Textos costeños,* ya que no estamos de ninguna manera ante un libro menor que la fama del novelista ha rescatado, sino ante un libro que, además de todo lo dicho hasta aquí, nos produce un innegable placer al leerlo. Libro, pues, que no podemos desligar de la trayectoria literaria y humana de García Márquez y que Jacques Gilard, en un largo, minucioso y certero prólogo ha sabido situar perfectamente: «Pese a su alta calidad, su periodismo no interesaría hoy si no existieran los cuentos y las novelas, y sin embargo es difícil —una vez que se dispone del material documental— separar ambos aspectos, si bien una espontánea y arbitraria jerarquización incita a ver las crónicas y notas de prensa como mero trasfondo de la obra de ficción».

Francisco José Cruz Pérez



Demófilo.

El primer estudio crítico completo sobre la vida y obra de Antonio Machado y Álvarez

Una introducción, ocho densos capítulos y varios apéndices integran esta obra, finalista en el «Primer Premio de Investigación» de la *Fundación Andaluza de Flamenco*[1]. Su autor, Daniel Pineda Novo, es un conocido investigador y poeta sevillano, Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad Hispalense y autor de medio centenar de trabajos de crítica literaria.

En la introducción confiesa el autor que su primer acercamiento a la vida y obra de Machado y Álvarez lo realizó a través de sus hijos, especialmente a través de don Antonio. La influencia de «Demófilo» en el autor de *Campos de Castilla* ha sido revisada muy atinadamente por Paulo de Carvalho Neto, y Pineda Novo aprovecha estos y otros materiales en su investigación. El estudio de la prensa de la época y de la correspondencia entre Machado y Álvarez e intelectuales y políticos de la época le permiten ir diseñando las claves de su estudio. Resalta en estos apartados introductorios la dimensión internacional del personaje y sitúa en sus términos precisos su actividad como iniciador de los estudios folklóricos en nuestro país —labor señalada ya en 1884 por Alejandro Guichot y Sierra[2]— y como orador de los estudios científicos del cante.

En el capítulo primero se aportan datos pormenorizados sobre el nacimiento, infancia y juventud de Demófilo. Pineda Novo allega multitud de informes tomados de numerosas publicaciones, archivos y bibliotecas. Se completan las noticias aportadas por Sendras y Burín, Joaquín Sama y Luis Montoto, y se hace especial hincapié en la estancia de Machado en Madrid, a partir de 1867. En esta ciudad funda el periódico *Un Obrero de la Civilización* y consigue que publiquen en él destacados krausistas, políticos e intelectuales como Nicolás Salmerón, Federico de Castro y Francisco Giner de los Ríos.

A continuación se estudia el significado del regreso de Machado a Sevilla en 1869 y de la aparición este mismo año de la *Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias*. La publicación tiene un claro carácter liberal, krausista y hegeliano, y, como señala Pineda Novo, constituye uno de los documentos indispensables para conocer el desarrollo sociocultural y científico de Sevilla y de España durante el sexenio revolucionario. En esta revista publica Machado y Álvarez sus primeros artículos sobre poesía popular aprovechando el material que ha ido recogiendo en los años anteriores con la ayuda de Rafael Álvarez-Sánchez Surga. Aquí publica también el artículo *Cantes flamencos*[3], que es precedente de su libro *Colección de Cantes Flamencos*, aparecido en Sevilla en 1881.

Pineda Novo se fija más tarde en la participación de Machado y Álvarez en *La Enciclopedia*, revista de carácter decenal que aparece en Sevilla el 5 de octubre de 1877. El propio Demófilo explicó en el *Post-Scriptum* a los *Cantos Populares* recogidos por Rodríguez Marín su incorporación a esta publicación. A la vez se lleva a cabo un repaso escrupuloso de las diversas colaboraciones machadianas y se hace ver la influencia de *La Enciclopedia* en otras publicaciones de la época como la *Revista Cordobesa*.

El último apartado de este capítulo trata la ruptura de Demófilo con su maestro Federico de Castro. El ale-

[1] *Pineda Novo, D.:* Antonio Machado y Álvarez «Demófilo». Vida y obra del primer flamencólogo español, *Madrid, Editorial Cinterco, 1991.*

[2] *Guichot y Sierra, A.:* Noticia histórica del folklore, *Sevilla, Hijos de Guillermo Álvarez Impresores, 1922.*

[3] *Machado y Álvarez, A.: «Cantes flamencos»,* Revista de Filosofía, Literatura y Ciencias, *1871, vol. III, págs. 474 y ss.*

jamiento del krausismo —actitud en la que le acompaña Juan Valera— se produce ya, según Gómez Molleda, en 1875. Ello no le impediría seguir dedicando sus libros a la Institución Libre de Enseñanza. Pineda sigue atentamente las actas de las sesiones del Ateneo, publicadas en *La Enciclopedia*, en las que se ponen de manifiesto las discrepancias entre el maestro y el discípulo. Se hace referencia también a la *Colección de enigmas y adivinanzas en forma de diccionario*, aparecida en 1880, y reseñada entre otros, por Sendras y Burín, y José María Sbarbi.

En el capítulo II se abordan ya directamente sus facetas de flamencólogo y folklorista. Como he señalado en otra ocasión[4], todos los autores que se han acercado al flamenco evitando un tratamiento superficial del mismo, consideran a Machado y Álvarez como el iniciador de estos estudios. Su *Colección de Cantes flamencos*, no sólo por los materiales que ha sabido recoger sino también por su introducción y notas explicativas, indica el camino que nunca se debería haber abndonado en este tipo de investigaciones. Félix Grande ha escrito:

> Quienes hoy frecuentamos la bibliografía sobre el cante gitano-andaluz sabemos que esta *Colección de Cantes flamencos* puede ser considerada como el origen de la flamencología, no sólo porque las páginas anteriormente existentes sobre el tema eran muy escasas (...) sino también y principalmente, porque la orientación de este trabajo de Machado y Álvarez era tentacular y rigurosa[5].

Pineda Novo va detallando las excelencias de la colección machadiana e inserta algunas de sus coplas, al tiempo que reproduce reseñas aparecidas sobre esta obra en *La Enciclopedia*, en el diario sevillano *El Porvenir* y en *El Averiguador Universal*.

Un segundo apartado de este capítulo focaliza la figura de Manuel Balmaseda, cuyo cancionero de coplas flamencas salió a la luz casi al mismo tiempo que la recopilación de Demófilo. Se presentan aquí las cartas cruzadas entre Machado y Álvarez y Luis Montoto, destinadas a socorrer a la viuda y al hijo de aquel jornalero ferroviaro. Ortiz Nuevo, que con gran acierto, reeditó esta colección de Balmaseda en 1973, observa que «si todos los sentimientos merodeadores de la desgracia sobreabundan en sus versos, es en la obsesiva nebulosa de la muerte *metía* en flamenco, donde el poeta parece desenvolverse con más agilidad»[6].

El capítulo III lleva por título «La madurez sevillana» y comprende un período que abarca desde finales de los años sesenta hasta 1882. Machado, ya licenciado en Derecho, estudia la carrera de Filosofía y Letras, cuya licenciatura obtiene en 1871, y el grado de Doctor en 1873. Junto a estos eventos académicos se reseñan otros de carácter familiar y doméstico, como los de su boda con doña Ana Ruiz y el nacimiento de sus hijos. Y si esta es la cara amable de la «madurez sevillana», la amarga vendría proporcionada por la muerte de su leal amigo Rafael Álvarez-Sánchez Surga y por la desaparición de la *Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias*.

Pineda Novo reproduce al comienzo del capítulo IV un texto de José Machado en el que entre otras cosas se dice:

> En el año 1883, nuestro abuelo paterno, con motivo de su nombramiento de Profesor de la Universidad Central de Madrid se trasladó con su esposa y en unión de nuestros padres y de nosotros, sus nietos, a la Villa y Corte. Este viaje se hizo, sin duda, pensando en el porvenir de todos, al tratar de aumentar las ventajas que un radio de acción más amplio ofrecía. De un lado, las mayores posibilidades para nuestro padre, de la divulgación del folklore en la corte y por otro, de la educación nuestra, que éramos entonces muy niños.

Todos estos aspectos son desarrollados por Pineda Novo en el capítulo cuarto con su profusión habitual de datos. Ninguno de estos datos, sin embargo, resulta superfluo. En Madrid le quedaban buenos amigos, como el profesor institucionista Joaquín Sama, que sería uno de sus biógrafos, y los profesores de la Institución Libre de Enseñanza, amigos de su padre, Francisco Giner de los Ríos, Manuel Bartolomé Cossío, Joaquín Costa, Aureliano Linares, Aniceto Sela, etc. El crítico Luis Alfonso le ofrece colaborar en *La Época* donde continúa su campaña en favor de *El Folk-Lore*. Mientras tanto Guichot y Sierra seguía colaborando desde Sevilla: envía ejemplares de la *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas* a los libreros franceses, que ya habían comenzado su propaganda y agradece a Rufino José Cuervo sus gestiones en París. Machado —a tenor de las cartas a Luis Montoto insertas en este capítulo— siente nostalgia de volver a Sevilla y continúa sus publicaciones en el *Boletín de*

[4] *Gutiérrez Carbajo, F.:* La copla flamenca y la lírica de tipo popular, *Madrid, Cinterco, 1990, 2 vols., vol. I, págs. 418 y ss.*

[5] *Grande, F.:* Memoria del flamenco, *Madrid, Espasa-Calpe, «Austral», 1979, 2 vols; vol. II, pág. 555.*

[6] *Ortiz Nuevo, J. L.: Prólogo a su edición del* Primer Cancionero Flamenco, *de Balmaseda, Madrid, Zero, 1973, pág. 12.*

[7] *Pineda Novo, D.:* op. cit., *pág. 172.*

la Institución: aquí publica a lo largo de 1884 nuevos ensayos, como *La sexualidad en las coplas populares* y *Juegos Infantiles Españoles.*

La actividad pública de Machado y Álvarez durante estos años está íntimamente relacionada con la Institución Libre de Enseñanza. Así lo demuestra Pineda Novo a lo largo de toda su obra, y, en particular, en el capítulo quinto: «La propia familia, a su llegada a Madrid, comenzará un marcado peregrinaje urbano tras la *Institución,* desde la primitiva calle de Claudio Coello, número 16, hasta la de Santa Engracia, número 42 (luego 53), para estar cerca del Centro, primero es la calle de las Infantas, número 42, y después, en el Paseo del Obelisco, número 18, nueva sede de la *Institución*». Los Machado amaban profundamente este Centro y, de una manera especial, a su fundador don Francisco Giner de los Ríos. La institución, que contaba a Demófilo entre los profesores especiales de su claustro, le ofrece una cátedra de *Ciencia del Folk-Lore,* para el curso académico 1885-86, según se deduce de la carta firmada por el Vicerrector don Juan Uña, reproducida, como otros muchos materiales, por Daniel Pineda.

La primera parte del capítulo sexto está dedicada a «La Sociedad de El Folk-Lore Andaluz». La creación de *El Folk-Lore* tiene su origen, según Pineda Novo, en la *Sección de Literatura popular,* creada por Demófilo, así como las observaciones formuladas en el prólogo a su colección de *Cantes flamencos.* En el artículo primero de sus *Estatutos* declaraba Machado y Álvarez que «La Sociedad del Folk-Lore tiene por objeto la conservación y publicación de las tradiciones populares, baladas legendarias, proverbios locales, dichos, supersticiones y antiguas costumbres (...) y demás materiales concernientes a esto»[8]. Daniel Pineda hace notar que si *El Folk-Lore* había nacido con un marcado acento filológico, el inglés Alfredo Lang le imprimiría una clara tendencia antropológica. Estas y otras tendencias aparecen recogidas en las *Bases de El Folk-Lore Español,* que junto con el *Reglamento de El Folk-Lore Andaluz,* aparecerán en noviembre de 1881 en la litografía sevillana de *El Porvenir.*

Daniel Pineda confronta el concepto de folklore defendido por Machado en estas bases y en otros documentos con la concepción que sostenían Sbarbi y otros autores.

La revista *El Folk-Lore Andaluz* —a la que Daniel Pineda dedica el segundo apartado de este capítulo— tuvo corta vida, aunque esta fue muy significativa. En la revista colaboraron, entre otros, el filólogo austríaco Hugo Schuchard, los eruditos portugueses Teophilo Braga, Antonio Thomas Pires y Joaquim Leite de Vasconcelos y los españoles Luis Montoto, Rodríguez Marín, Alejandro Guichot, Torre Salvador, Siro García del Mazo, Sales y Ferré, Luis Romero de Espinosa, etc.

La revista, que seguía las directrices de la creada por F. A. Coelho en Lisboa, fue la pionera en su género, alcanzando gran prestigio en Europa, como lo demuestran los elogios recibidos de publicaciones como *The Atheneum,* de Londres.

Al mes siguiente de la aparición de la revista, como observa Daniel Pineda, proyectó Machado el *Mapa topográfico-tradicional de la provincia de Sevilla,* dividido en nueve secciones, desde Geografía y Ciencias Naturales hasta Literatura y Propaganda. Para su realización se nombran varios profesores coordinados por el catedrático de Historia y Geografía de la Universidad de Sevilla, don Manuel Sales y Ferré.

Casi paralelamente a *El Folk-Lore Andaluz* surgieron una serie de sociedades, como la *Academia Demológica, Folklore Asturiano,* creada por el centro asturiano de Madrid y el *Folk-Lore Frexnense,* que nace en Fregenal de la Sierra, el 11 de junio de 1882. De *El Folk-Lore Frexnense* iban a depender el de Bodonal o Bodonalense, el de Segura de León y el de Burguillos. Unos apuntes del mapa tradicional de esta villa, que forman el volumen VI de la *Biblioteca de las Tradiciones Populares,* configurarían *El Mapa topográfico-tradicional de la villa de Burguillos,* primer libro en su género en la bibliografía española, según Guichot y Sierra.

En octubre de 1883, tanto *El Folk-Lore Andaluz* como *El Folk-Lore Frexnense,* nombraron a Machado y Álvarez y a Joaquín Costa y Martínez, sus representantes en el *Congreso de Geografía Comercial y Mercantil,* que habría de desarrollarse en Madrid.

Observa atinadamente Daniel Pineda que este interés de Machado y Álvarez por introducir los estudios folklóricos en el ámbito de la ciencia oficial y su vinculación con Joaquín Costa, simboliza el afán regeneracionista muchos años antes de que surgiera dicho movimiento.

[8] *Blas Vega, J. — Cobo, E. (Eds),* El Folk-Lore Andaluz, *Sevilla-Madrid, Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla-Editorial Tres Catorce Diecisiete, 1981, pág. 1.*

La inserción de un texto de Menéndez Pelayo, en el que se elogia la laboriosa tarea de los folkloristas sevillanos y se resalta la importancia de los *Cantos populares españoles* recogidos por Rodríguez Marín sirve de conclusión a este apartado. El siguiente se centra precisamente en el *Post-Scriptum* que para esta colección escribió Machado y Álvarez. El texto machadiano es un estudio analítico de la poesía de tipo popular, respecto a la que sostiene algunos puntos de vista discrepantes de los del autor de la recolección. Merecen especial atención para Pineda Novo las atinadas observaciones que realiza Demófilo sobre el sentido popular de los colores según el *Cancionero.*

Se recogen en este apartado las diversas reseñas que merecieron tanto la colección de Rodríguez Marín como el estudio complementario de Demófilo. En la publicada en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* se considera el texto de Machado como «un rico arsenal al que podrán acudir con éxito cuantos deseen encontrar motivos de pensamiento sobre las manifestaciones artísticas del pueblo andaluz».

El capítulo sexto concluye con un repaso exhaustivo de las publicaciones aparecidas en la *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas.* Con la ayuda de Luis Montoto, Alejandro Guichot y el librero-editor Francisco Álvarez, Machado consigue publicar en Sevilla los once volúmenes de la *Biblioteca,* entre los años 1884 y 1886.

De gran interés considera el autor el volumen V de la *Biblioteca.* En él se encuentran los textos más consultados de Demófilo: Estudios sobre Literatura Popular, Introducción al estudio de las canciones populares, Carceleras, Modismos populares, Fonética andaluza, Coplas refranescas, Coplas sentenciosas, Antinomia entre un refrán y una copla, Coplas amorosas, Cantes flamencos.

Ediciones Demófilo ha reeditado algunos de estos textos con los títulos de *Primeros Escritos Flamencos*[9] y *De Soledades*[10].

El capítulo VII lleva por título «Nueva vía del flamenco y últimos esfuerzos». Se habla en él de los intentos de Machado, a partir de 1887, de dar un nuevo empuje al *Folk-Lore* por la vía del flamenco. Se habla también aquí de los cafés cantantes de Sevilla —a los que Blas Vega ha dedicado una interesante monografía— y de grandes cantaores como Juan Breva, Chacón, el Canario, El Perote... que elevaron el cante gitano-andaluz a su cima más alta. Se insertan finalmente en este capítulo algunas coplas del «cante místico flamenco» y se hace una especial referencia a la nueva colección publicada por Demófilo con el nombre de *Cantes Flamencos. Colección Escogida.*

En el capítulo octavo se estudian los últimos años de la vida de Machado y Álvarez, su viaje a Puerto Rico y su muerte. Daniel Pineda repasa con delicadeza las dificultades financieras que amargaron los últimos años de Demófilo, y respecto a la estancia de Machado en Puerto Rico puede pensarse «que cumpliera fielmente sus obligaciones burocráticas y jurídicas y que encontrase un lenitivo en su trabajo buceando en el rico folklore de la isla caribeña, en donde contaba con buenos amigos folkloristas...».

En el último apartado del capítulo se acumula una vez más multitud de informes, integrados ahora por partes médicos, cartas, fragmentos de *Memorias* y los certificados de defunción y enterramiento.

En los apéndices se recogen copias de las partidas de bautismo de Antonio Machado y Álvarez, Ana Ruiz Hernández, José Machado Ruiz, Joaquín Machado Ruiz, Francisco Machado Ruiz, Cipriana Machado Ruiz y las certificaciones de casamiento y defunción de Demófilo.

El estudio no puede ser más exhaustivo. Con trabajos como éste, el tratamiento impresionista del flamenco parece definitivamente desterrado.

Francisco Gutiérrez Carbajo

[9] *Machado y Álvarez, A.:* Primeros escritos flamencos (1869-70-71), *Córdoba, Demófilo, 1981.*

[10] *Machado y Álvarez, A.:* De Soledades *(Escritos flamencos, 1879), Córdoba, Demófilo, 1982.*

Vallejo, Trilce Vallejo...

Notas a una caudalosa edición*

I

Se asiste al centenario del nacimiento de César Vallejo. En el aire se intensifica el perfume inconfudible de su poesía. Los heraldos blancos están preparados para embocar las trompetas. Y todos los que sentimos al Cholo vivo en sus versos irrepetibles somos impelidos —emocionados, sí, emocionados— a depositar la piedra blanca de nuestro recuerdo, piadoso y tenaz, sobre la piedra negra del paso, más tenaz, del tiempo irreparable.

En estos días, semanas y meses de espera preconmemorativa, van llegando a mis manos invitaciones para intervenir en lugares separados entre sí por miles de kilómetros, ruegos para participar en tal o cual número especial de revistas que, sin un homenaje centenario a Vallejo, piensan —y con razón—, quedarían salpicadas por las gotas salobres del remordimiento y de la mala conciencia...

También llegan libros. En estas líneas, voy a ocuparme de uno cuyo título es, en sí mismo, una tentación invencible: *Trilce*. *Trilce* es, en efecto, el hueso más duro de roer para los lectores de Vallejo y, también, para sus críticos y escoliastas. No es para menos, dado el tortuoso y reconcentrado hermetismo del poemario. A juicio de Julio Ortega, «*Trilce* es el libro más radical de la poesía escrita en lengua castellana» (pág. 9).

Ofreceré a mi lector, como es de rigor, una información exhaustiva. Sí, la suficiente para que esta edición de *Trilce* sea conocida, y con la intención declarada de que mi lector la lea; más: con la intención de que haga de esta edición un libro de consulta amiga en posteriores lecturas, porque en él encontrará una cantidad muy elevada de datos extratextuales y contextuales de asegurada eficacia para raer ignorancias inconscientemente asimiladas, y, en consecuencia, para lograr un conocimiento más profundo de Vallejo, de su poesía y, en concreto, de la poesía de *Trilce*. Si además, esta edición es una brecha para penetrar en el sentido entrañado del poemario, mejor que mejor.

También me parece de lógico rigor ofrecer algunas impresiones personales que en el fondo son reflexiones críticas. También ellas llevan conectada una intención; ésta: que Vallejo siga conservando esa capacidad de desorientación y de interpretaciones plurales que su poesía, justamente por ser poesía auténtica, provoca de manera inevitable; y *Trilce*, de forma muy acentuada y peculiar.

II

El libro se presenta con la sobria elegancia a la que Cátedra nos tiene acostumbrados y hace el número 321 de la Colección «Letras Hispánicas». Julio Ortega es un vallejianista con muchas horas de vuelo y su nombre, colocado en la portada de una edición de *Trilce*, es, en principio, un sello de garantía.

Se abre la edición con una *Introducción* de quince páginas en las que Julio Ortega, contra lo que es habitual en este tipo de ediciones, no toca en absoluto el aspecto biográfico ni existencial de César Vallejo, ni otros aspectos que de ordinario son considerados como elementos introductorios bien acomodados. No. Julio Ortega urde la *Introducción* únicamente con los hilos de *Trilce:* sobre este poemario trata en concreto y en exclusiva la *Introducción*, motivo por el que ésta puede ser considerada, con toda justicia, como un estudio crítico, bien cimentado y con algunos rasgos de indudable originalidad, sobre el poemario.

* *César Vallejo,* Trilce, *edición de Julio Ortega, Madrid, Cátedra, 1991, 390 páginas.*

Los aspectos circunstanciales de *Trilce* nos son ofrecidos en «Nota sobre esta edición» (págs. 25-29): génesis del poemario, razones y sentido del título, coyuntura personal de Vallejo cuando el libro apareció, ediciones tenidas en cuenta en ésta, a saber, la primera, la segunda, la de Larrea y la de Ferrari (desechando las enmendaduras de las dos últimas). Asegura Ortega que esta edición suya establece «un texto fidedigno y solvente» (pág. 28), que es una edición comentada «que se hacía necesaria» (pág. 28)..., y que «en el primer centenario de Vallejo, este trabajo es de homenaje a la palabra más difícil y genuina en el idioma que nos dice» (pág. 29).

La *Bibliografía* (págs. 31-39) es breve, hecho curioso y paradójico porque, en la página 28, nos ha dicho Ortega que *Trilce* ha sido tratado y discutido por él «a lo largo de seminarios sobre la poesía de Vallejo, en las Universidades de Texas (1980 y 1985), de California, Santa Bárbara (1987) y Brown University (1989)»...

El texto de *Trilce* ocupa de la página 41 a la 351, dato que se explica por los caudalosos comentarios que acompañan, en nota de diminutos tipos de imprenta, a todos y cada uno de los 77 breves poemas de Vallejo. Las notas conforman —como resulta evidente tras su lectura— un tratado sobre la poética vallejiana; dicho más exactamente: conforman la opinión que Julio Ortega se ha ido haciendo sobre la poesía de Vallejo. El esquema tipo es éste: cada poema va encabezado por un número de orden en numeración romana, en el margen derecho los versos son numerados de cinco en cinco con números árabes —como es habitual—, y, terminado el poema, viene, ocupando toda la caja, la nota-comentario que, en algunos casos, llena hasta cinco páginas de apretada tipografía.

En *Apéndice* (págs. 361-384) encontramos: el poema «Trilce», publicado en la revista coruñesa *Alfar*, núm. 35, octubre, 1923, pág. 19; «Palabras prologales», de Antenor Orrego, a la primera edición de *Trilce* (1922); «Noticia», que escribió José Bergamín para la segunda edición, aparecida en Madrid en 1930; y «Valle Vallejo», salutación de Gerardo Diego para esa misma edición madrileña.

Estos datos, aunque escuetamente expuestos, nos hacen tomar conciencia de tener entre las manos una edición especial de *Trilce*, sin duda una de las mejores y, para los ansiosos de abrir el grifo de la poesía vallejiana y saciar con fruición consciente su sed en ella, tal vez la mejor; ello, debido a las notas-comentario que son las que, indudablemente, caracterizan a esta edición, al tiempo que son, también, las que más reticencias pueden despertar en los, digamos, «especialistas» —si es que alguien puede tenerse por «especialista» en Vallejo... y dogmatizar como tal—. Resulta claro que, al escribir estas palabras, estoy afirmando que yo no me tengo por especialista. Pero, como en la poesía vallejiana todavía «hay, hermanos, muchísimo que hacer», me voy a permitir trasladar al lector algunas reflexiones personales, cumpliendo, así, lo prometido.

III

La *primera reflexión* se refiere a lo que Ortega escribe (pág. 26) respecto al título que Vallejo dio al poemario, *Trilce*, luego de abandonar otros que había ido pensando sucesivamente con anterioridad. Ortega opina que las interpretaciones basadas en el número «tres» son desechables. En esta opinión estoy totalmente de acuerdo con él. Pero opina también que la interpretación derivada de «triste» y «dulce» es inverosímil, y en esto no puedo estar de acuerdo. En su bibliografía cita un libro mío en el que, cabalmente, hace tiempo ya, traté de demostrar —y todavía hoy estoy convencido de que lo conseguí—, no sólo que la palabra «trilce» es una contracción de «triste» y «dulce», sino que la *trilcedumbre* es una de las claves más productivas de toda la obra vallejiana —de la escrita en prosa también—; una clave de eficacia tal que permite abrir —mejor sería, entreabrir— la puerta del hermetismo innegable de su poesía, y, además, la puerta de la personalidad misma del hombre César Vallejo Mendoza a niveles psicológicos, mentales y de comportamiento. Evidentemente, no pretendo que Ortega cambie de opinión —ni tampoco que lea mi libro—, pero los ejemplos textuales y biográficos que en mi libro se aducen conservan hoy, para mí, la misma vigencia y la misma validez que tuvieron el primer día, por lo que seguiré creyendo, y escribiendo, que Vallejo *era un trilce* y que su poesía es *trilce*. Curiosamente, el poemario *Trilce* se constituye, desde este punto de vista, en el eje sobre el que gira toda la poesía del Cholo, algo en lo que Ortega parece coincidir puesto que él mismo dedica a *Trilce* la edición más caudalosa y erudita de las que hasta el momento se hayan hecho, por lo menos de las que yo conozco.

Segunda reflexión. Como es inevitable —por lo menos así lo ha sido hasta ahora—, los datos circunstanciales y contextuales de los poemas son tomados, en porcentaje muy elevado, del libro fundamental de Juan Espejo Asturrizaga. Como debe ser. Por eso, me produce extrañeza y me entristece que Ortega haga un tantico de menos a Espejo, calificándolo de ingenuo, sin por eso dejar de aprovecharse de sus datos a manos llenas. Ojalá venga —y pronto— alguien que supere a Juan Espejo. Mientras llega —y su llegada no se anuncia por ninguno de los puntos cardinales—, los amantes de Vallejo, sus lectores, sus estudiosos, seguiremos siendo amantes incondicionales de Espejo Asturrizaga. Julio Ortega, como resulta obligado, o casi, por su *locus vivendi*, maneja bien la bibliografía sajona, pero, en mi apreciación y aprecio personales, los que han calado más hondo en la hondura de la poesía de Vallejo lo han hecho en castellano —o en español, si se prefiere—, y el mismo Ortega es una prueba irrefutable.

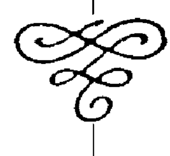
Tercera reflexión. Yo mantengo la opinión de que todo poema lírico es un relato, aunque —como es lógico— no admite la recíproca. Ortega, con sus comentarios a los poemas de *Trilce*, avala esta opinión mía desde el momento en que descubre y comunica el apoyo «objetivo», la «realidad asumida», que sirve de base y de estímulo a cada poema. Esa realidad asumida —a veces una simplicísima anécdota, a veces una compleja experiencia— es el germen de una «historia», de un «discurso» y de un «tema», es decir, de un «relato» con todas las de la ley. Felicito a Ortega por su abundantísima aportación de realidades asumidas. A nivel pragmático —como él sabe muy bien— esta bandeja de realidades incita al lector y le hace más sabroso el placer de la lectura. Pero hay que añadir de inmediato que el lirismo de los poemas no está en esas realidades. El lirismo es un «algo más», un *plus* que, del texto lírico ya elaborado, emerge en cada momento —en momentos muy señalados— de la lectura poética. El lirismo es, irremediable y felizmente, cosa de dos. Sólo así puede producirse la experiencia estética. Por eso, cuando el comentarista es consciente de este fenómeno, sabe que tratar de apresar el lirismo en elementos no raramente canónico-preceptivos —o retórico-poéticos, tanto da— es un peligro de siempre incierta fortuna —o de infortunio seguro y cierto—, y más, cuando se trata de poemas descaradamente herméticos. No es éste el caso de Ortega puesto que la mayoría de sus comentarios son sencillamente brillantes. Él sabe que quien gana siempre es el texto. Pero deben saberlo también los lectores. Por eso se dice aquí.

Más reflexiones podría poner por escrito. No. Las tres que anteceden son suficientes para un lector inteligente. No retiro ninguna de mis muestras de alegría personal ante la edición comentada ni la felicitación más efusiva para el «editor», ni renuncio a ninguna de las mínimas reticencias que, a fuer de sincero, he manifestado.

IV

Grato resulta, con ayudas y compañías como ésta, pisar el umbral del primer centenario de César Vallejo. ¡Que los que vivan cuando el segundo se cumpla, sepan, con certidumbre absoluta, que los que vivimos éste tuvimos a Vallejo como propio y que lo sentimos vivo a nuestro lado en la palabra inmarchita e inmarchitable de sus versos inmortales! ¡Que sepan que aún había en el mundo algunos rincones para el amor, y que uno de esos rincones tenía apellido de *locus amoenus* porque se llamaba..., se llama Vallejo!

F.M.G.



Una *Agenda* con un nombre propio

Varias son las circunstancias literarias que han vuelto a dar actualidad al nombre de uno de los mayores poetas de toda la posguerra española: José Hierro. No porque el nombre del poeta se hubiese olvidado en absoluto, sino porque era proverbial su silencio poético desde la década de los años sesenta, en que publicó su *Libro de las Alucinaciones*[1].

Esas circunstancias, ocurridas en los últimos meses, han sido la reedición del libro *Alegría*[2], con el que obtuvo el Premio Adonais en 1947, la publicación de unos estudios agrupados con el título de *José Hierro*[3] en la serie de Premios Nacionales de las Letras Españolas, patrocinada por el Ministerio de Cultura y la lectura y posterior edición de la tesis doctoral de Gonzalo Corona titulada *Realidad Vital y Realidad Poética de José Hierro*[4].

La simple reedición de *Alegría* justificaría un amplio comentario sobre la personalidad literaria de José Hierro. Ese libro irradió, en los orígenes de su obra, un clima totalmente nuevo en la poesía española desde el soneto que le sirve de encabezamiento y cuyos primeros versos dicen:

> Llegué por el dolor a la alegría.
> Supe, por el dolor, que el alma, existe.
> Por el dolor, allá en mi reino triste,
> un misterioso sol amanecía.

Clima nuevo —decía—. Sorpresa y originalidad, conviene añadir. Porque en medio de todo el desastre de los años posteriores a la guerra civil, en una España todavía dolorida y rota, con sus heridas vivas y dolientes, en contraste con las dificultades sociales y laborales de los perdedores, uno de ellos, José Hierro, levantaba sus versos sin rencor y no decía «odio», «venganza», «temor» o «frustración», sino, simplemente, gozo y fe de estar vivo y confianza de que esa vida, pese a todos los vientos en contra, podía hallar la plenitud del reto humano.

La reedición de un libro semejante, que descubría a un poeta poco publicado, era el augurio y el anticipo de una gran obra que, iniciada en ese mismo año con *Tierra sin Nosotros* tendría su continuidad en libros tan destacados como *Quinta del 42* (1953), *Estatuas Yacentes* (1955), *Cuanto Sé de Mí* (1957) y el ya mencionado *Libro de las Alucinaciones* que cerraba una obra en el momento de mayor credibilidad y esplendor.

El reconocimiento obtenido por José Hierro con su media docena de libros de poesía es, pese a constituir un corpus relativamente breve, del más alto nivel. Al Premio «Adonais» siguieron el «Premio de la Crítica» y el «Premio March» por *Cuanto Sé de Mí,* nuevamente el «Premio de la Crítica» por el *Libro de las Alucinaciones* y, con posterioridad, en compensación a toda su obra, el «Premio Príncipe de Asturias» en 1981 y el «Premio Nacional de las Letras» en 1990.

Suficiente para saber que nos encontramos ante un grande de las letras, si no bastaran sus propios poemas para decírnoslo.

No es extraño, por eso, que el segundo acontecimiento haya sido la reunión de un prestigioso grupo de críticos literarios que hayan aunado sus trabajos y esfuerzos para dar lugar a la edición del volumen *José Hierro* (Barcelona 1991) donde se repasan y sostienen, desde diversas perspectivas, algunas de las valoraciones más sugerentes que ha merecido la obra de este original y espléndido poeta.

Tras unos datos sobre su obra y su biografía, el también poeta Félix Grande publica una hermosa semblanza titulada «Alegría para un Gentilhombre» donde quedan, vivos y amanecidos, unos datos inéditos sobre José

[1] Libro de las Alucinaciones. *Editora Nacional. Madrid 1964.*
[2] Alegría. *Col. El vaso de Berceo. Ed. Torremozas S.L. Madrid 1991.*
[3] *VV.AA.* José Hierro. *Ed. Anthropos. Barcelona. Noviembre 1991.*
[4] *Gonzalo Corona Marzol:* Realidad Vital y Realidad Poética. (Poesía y poética de José Hierro). *Ed. Prensas Universitarias. Zaragoza 1991.*

Hierro que lo aureolan de una naturalidad que es en él proverbial. Íntimo de sus andanzas primerizas, Aurelio García Cantalapiedra nos relata unos «Apuntes para una Biografía Apasionada de José Hierro» que vienen ungidos del color y el candor de la primera juventud. Y esos dos artículos nos enmarcan, con su anécdota y su categoría, los aspectos más humanos, en su dimensión pública y privada, del personaje que anida, casi transparente de tan sencillo, en José Hierro.

Pero, naturalmente, en el libro se abordan otros aspectos críticos, como los componentes rítmicos de su obra en el artículo de Susana Cavallo: «Letra y Música a la vez: la canción amorosa de José Hierro». O el doble eje, de realidad y ensoñación, por el que transita su poesía y que es analizado por María del Pilar Palomo en su texto «Testimonio y Alucinación» o la ya clásica aportación de José Olivio Jiménez en su crítica al «Libro de las Alucinaciones»[5] que fue, desde su primera publicación en 1964 un luminoso modo de aproximarse a esa lucidez que niega la realidad y es más verdadera que ella misma: los raptos ideales del poeta.

El libro va, además, acompañado de una iconografía —hecha de dibujos y fotos— que permite seguir la imagen de Hierro desde su juventud hasta la actualidad con un rostro lleno de personalidad y poder que es tan imborrable para quienes lo contemplan como la misma obra que ha salido de su desnuda frente.

Por su parte, la tesis de Gonzalo Corona supone una interesante visión de José Hierro como un poeta cuya vitalidad y entusiasmo trascienden los acontecimientos para trasladarse a los poemas. Lecturas, cultura, reflexión poética, ayudan a esa fuerza original y primigenia de la voz poética. Pero es en el raudal de su propia experiencia humana donde el poeta alcanza la motivación viva de su arte. Y de ahí esa trayectoria, sincera y reafirmada, desde la que descuella el cálido trasmundo de sus versos.

Pero aun siendo todos estos acontecimientos significativos —y motivo de un reciente homenaje imborrable de cuatro distintas fundaciones sociales, bajo la iniciativa de Pablo Beltrán de Heredia— sin duda, el más importante de los acontecimientos sucedidos es la publicación de *Agenda*[6] como último hito en la culminación de la obra de José Hierro. Y esto no sólo por ser su último y muy esperado libro (ya que había dado de él algunas versiones de las prosas de «Cinco Cabezas» y algunos de sus poemas sueltos) sino por contener, además, algunos de los más inolvidables e inspirados versos de la poesía contemporánea.

En sus *Reflexiones sobre mi Poesía*, José Hierro ha dejado escrito: «Para mí el poema ha de ser liso y claro como un espejo ante el que se sitúa el lector. Del lado de allá está el poeta, al que el lector ve cuando cree que se está mirando a sí mismo. Me importa que un poema mío sea recordado por el lector no como poema, sino como un momento de su propia vida»[7]. Pues bien: este propósito ha sido conseguido sin apelación posible por varios de los poemas de *Agenda* que se transforman, desde la experiencia del artista, en vida y entusiasmo, contemplación y posesión sensible, por parte del lector.

Para conseguirlo, Hierro no ha añadido ningún elemento nuevo a su poesía tradicional, pero sí una depuración excelsa de sus procedimientos.

Quizás el mejor modo de explicarlo consista en decir que la poesía de José Hierro nunca ha pretendido ser literatura culta en el sentido elitista del término. La inmensa minoría tienen en él mucho más de inmensa que de minoría. Por eso las claves líricas de sus reportajes o sus alucinaciones no se someten a otro dictado que el de su emoción. Y es mucho más fácil trasladar esos elementos emotivos al lector cuando nacen de una fuente de calor tan perceptible como la que el poeta sabe dar a su propia palabra.

Hay, por eso, en *Agenda* varios poemas que, aun remitiéndonos a personajes históricos o situaciones culturales, no nos molestan en absoluto —como nos resulta pedante y, a veces, insoportable, el supuesto culturalismo de los «novísimos»— sino que los vemos encarnados en la misma vida del autor como parte entrañable de su sabiduría y de su ser.

Esto sucede, por poner dos inmejorables ejemplos, con el poema «Brahms, Clara, Schumann» o el dedicado a «Chopin y George Sand en Mallorca». Lo que podrían haber sido insufribles digresiones para mostrar conoci-

[5] *José Olivio Jiménez:* Cinco Poetas del Tiempo. *Ed. Ínsula. Madrid 1964. Segunda edición aumentada 1973.*

[6] *José Hierro:* Agenda. *Ed. Prensa de la Ciudad. Madrid 1991.*

[7] *José Hierro:* Reflexiones sobre mi Poesía. *Conferencia pronunciada en la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado «Santa María». Universidad Autónoma. Madrid 1983. pág. 21.*

mientos inéditos o sensibilidades exquisitas se convierte, en el primer poema de José Hierro en una emotiva declaración de su fascinado recorrer por la música, por la pasión, por el amor oculto. Y en el segundo, con más sencillez aún, en un homenaje a una isla desde la mirada interior de unos protagonistas que sienten un sombrío presagio al contemplarla.

Esta diferencia entre una visión culturalista de las actuales generaciones y otra anímica e interiorizada de José Hierro ha sido reseñada también por Gonzalo Corona en un reciente artículo en la revista *Ínsula*, donde dice: «Los poemas de *Agenda* están en la línea de su *Libro de las Alucinaciones*, pero ya no son exactamente lo mismo. Lo superan precisamente gracias a la naturaleza de las circunstancias vitales de las que han nacido. La «perspectiva interior» que domina en las alucinaciones se compensa y enriquece con la motivación exterior (el mal llamado «culturalismo») produciendo, por un lado, una mayor plasticidad en la expresión y, por otro, una nueva objetivación, distinta de la que ofrecía el «reportaje», lo que hace de *Agenda* un libro diferente de todos los anteriores»[8].

Por eso, si Hierro habla —como hiciera Bécquer en su prólogo a «La Soledad» de Augusto Ferrán— de su fascinación por la poesía seca y desnuda, debemos entender que no está haciendo con ello la alabanza de la poesía inmediata —sentimental o poco elaborada— sino de la poesía como verdad entrañable, sean cuales fueren los niveles de cultura y complejidad sensible que con ella se alcancen.

Como proximidad a la historia colectiva, *Agenda* ofrece una estética de meditaciones sobre sus personajes que han marcado el pasado inmediato, como en el texto «Una nube para Pablo Iglesias» o en el poema «Don Antonio Machado tacha en su agenda un número de teléfono». Pero la veracidad, casi de crónica, del primer personaje, referida al conocimiento que de él tuvieron sus biógrafos, se personaliza al relatarla Hierro desde un estado emocional que se nos hace visible al final de su exposición: «Esta nube tenía lugar en el año —no estoy muy seguro, y no me apetece consultarlo— 1941, en la prisión Porlier de Madrid, cuarta galería»[9]. En cuanto al poema de Machado, la desmemoria misma del número telefónico deja entrever, bajo los nombres de Leonor y Guiomar, olvidos y confusiones, situaciones personales sentidas y desvanecidas bajo el peso mismo de los años, hasta que el silencio —hecho número 0— las disperse en la nada.

Es *Agenda* un libro que no desdeña lo aprendido en etapas anteriores. Ni siquiera el uso de las formas más clásicas, como el soneto en «Don Quijote trasterrado» o el romance en verso libre «La casa» que cierra el poemario. Pero con todo su bagaje a cuestas, sigue siendo cierto el hecho de que el poeta ha evolucionado desde su estética social —o vía iniciática de su obra literaria— al irracionalismo de las alucinaciones y de éste al encuentro y fusión con los reportajes bajo «concepciones y prácticas que significaron su rebasamiento y superación»[10].

Ahora, bien asentado en un conocimiento de la poesía que es fruto, por igual, de la práctica y de la reflexión, José Hierro regresa al don creador con toda su memoria trastocada en imágenes, revertida en otros seres, asimilada en máscaras y sueños, encarnada en palabras de imposible retorno a lo más lacerante y exaltante del palpitar antiguo.

Bellísimos, algunos de los poemas, como el titulado «Prólogo con libélulas y gusanos de seda», nos dejan la comunión casi inasible con algo que, aun palpado, se vuelve pelusilla, moho, humo, —«apariencia de vida» dice el poeta— para desaparecer imperceptiblemente detrás de las palabras que lo nombran.

Y queda, como siempre, la antigua magia, el sortilegio de las simulaciones, los reencuentros, las dobleces y caracterizaciones, las superposiciones de personalidad —como en el poema «El Niño»— y la grandeza de la evocación sonora, tan querida a un José Hierro propenso al entusiasmo musical, como en el poema «Doble Concierto».

Breves o largos, en lírico verso o en «román paladino», los textos de *Agenda* se apoderan de nosotros como evocación de la existencia o como reflexión sobre otras existencias que son también, por fusión cultural y simpatía anímica, la nuestra propia.

El poeta colectivo y personal que siempre ha sido Hie-

[8] *Gonzalo Corona: «Con* Agenda *de José Hierro». Rev.* Ínsula, *n.º 541. Madrid. Enero 1992.*

[9] *«Una nube para Pablo Iglesias». En* Agenda, *pág. 59.*

[10] *José Olivio Jiménez: en José Hierro* Antología Poética. *Alianza Ed. Madrid 1990, pág. 9.*

rro, no sólo lo es cuando se cuenta, como en «Desafío en Valencia» o «Dos Madrigales para Nietas», sino sobre todo cuando se trasciende, tanto si es en una figura anónima, como en «Puerto de Gijón», como un bien conocido personaje, «Verdi 1874», que expresa nuestra propia idea de la muerte.

La demostración, en su grado más luminoso de perfeccionismo, se lograría a través del poema «Lope, la Noche, Marta» donde se cuenta, a medias (pues es poesía de sugerencias más que de relato) la relación amorosa entre Lope de Vega y Marta de Nevares una vez llegados a viejos, ciega ella y pobre clérigo rijoso él, tratando ella de danzar «una música hilada en la vihuela».

Ciegamente danza y barre Marta de Nevares mientras Lope de Vega pide a la noche que se vaya, pide a la muerte que no le arrebate su cuidado, cuando ya de tan poca cosa tiene que cuidarse, y escribe otra comedia —¿la mil cien? ¿la mil ciento cincuenta?— por encargo de unos representantes para seguir allegando a un hogar tan postrado, medios de subsistencia.

La poesía, si lo es, ni prescinde ni necesita de elaboraciones cultistas. Se desarrolla dentro de ellas o al margen de ellas con la misma naturalidad con que camina un nadador cuando está fuera de la piscina. Es oxígeno lo que necesita —es decir, vida— y eso lo da el aire, el son, las voces que desde dentro nos hablan.

Superación, por síntesis, de toda una trayectoria ejemplar, este libro nos deja, a través de sus poemas, una huella imperceptible, como ese polvillo que segregan y se nos une a la piel de los dedos, los gusanos de seda, las libélulas, las mariposas, en las que Hierro suscita la idea, al comienzo de su decir, de la transformación sin límite del tiempo.

Más contenido, igual de auténtico, menos rotundo en su belleza y, por ello, con un auge en su dramaticidad que nos conmueve, este libro es una clave innegable no para la obra personal del autor —lo que es obvio en sí mismo— sino para toda la poesía contemporánea.

Quizá por eso *Agenda* representa, en la culminación de una estética y una autenticidad, lo más hermoso de la literatura: la capacidad de ser en nosotros mismos, aun a nuestro pesar, un descubrimiento de muchos, un eco de todos, la voz misma del Todo hecha persona.

Pedro J. de la Peña

Gastón Baquero: en el caldero de América

Indios, blancos y negros en el caldero de América (Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1991), es una selección de ensayos escritos a lo largo de su vida por un hispanoamericano integral —así se define su autor—, un mestizo por fuera y por dentro. Nacido en Banes, Cuba, en 1918, Gastón Baquero, poeta, ensayista y periodista, colaboró en las revistas *Verbum* y *Espuela de Plata* de La Habana. Su nombre también está asociado a *Orígenes,* revista dirigida por Lezama Lima. Desde 1959 reside en Madrid donde se ha dedicado a la actividad intelectual. Ha publicado tres libros de ensayos: *Ensayos,* 1948; *Escritores hispanoamericanos de hoy,* 1961; *Darío, Cernuda y otros temas poéticos,* 1969 y cinco de poesía: *Poemas,* 1942; *Saúl sobre la espada,* 1942; *Poemas escritos en España,* 1960; *Memorial de un testigo,* 1966, y *Magias e invenciones,* 1984, a los que se une este volumen que constituye un reconocimiento al trabajo de quien ha hecho de la reflexión sobre Hispanoamérica, su historia, sus hombres, sus problemas, un ejercicio vital, al tiempo que ha sido capaz de recrearla en una formidable obra poética.

Fascinado por la inquietante realidad americana, Baqueo escudriña con implacable ojo crítico los entresijos de una sociedad en permanente cambio. Desde Cristóbal Colón hasta Bolívar y Martí, el autor revisa documentos, reivindica y desmitifica vidas. Condena a Fray

Bartolomé de las Casas y elogia a Pedro Claver. Tampoco disimula su admiración por Cortés y no le tiembla la mano para desenmascarar a quienes, con fines políticos, reniegan de las irremediables consecuencias que desencadenaron la conquista y la colonia. Refiriéndose al conquistador de México, nos dice:

Yo amo a Cortés tanto como a Simón Bolívar, a los conquistadores y colonizadores tanto como a los conquistados y colonizados.

Su punto de vista frente a la Conquista va más allá de lo histórico, en tanto que este hecho, a su juicio, posibilita la existencia del Nuevo Continente como una entidad propia, caracterizada y peculiar, igual que una moneda fuertemente acuñada.

Tanto interés le despierta el Descubrimiento que en más de una oportunidad se detiene a reflexionar sobre Cristóbal Colón y su incierta aventura, pero de ningún modo lo hace para pretender revelar el misterio del navegante. Todo lo contrario, Baquero, irreverente con la historiografía sobre el tema, prefiere que la incógnita se mantenga para que, reconociendo las limitaciones de su visión, el hombre tome una lección de humildad.

En la otredad, América Latina aprendió a reconocerse y a existir para el resto del mundo. Por esta razón, el autor piensa lo americano a partir del Descubrimiento porque en ese momento se produce el fenómeno del mestizaje que conforma la identidad latinoamericana. Tal vez, la síntesis de su pensamiento se encuentre en estos versos suyos: «Todo es humo y ceniza./ La vida, un sueño roto/ donde un danzante ciego ciñe a la muerte ufana/ orquídeas de los Andes y espliego castellano».

Pero ese encuentro de etnias también es el origen de gran parte de los conflictos del Nuevo Mundo, pues al crearse el sistema de castas, el criollo blanco acumuló para sí todas las riquezas, mientras al indio y al negro sólo les quedó la pobreza. El drama de Hispanoamérica, nos dice Baquero, consiste en que la independencia no produjo cambio alguno en las viejas estructuras. Al contrario, se agudizaron los contrastes y los dueños de la tierra se valieron de diferentes técnicas para encadenar a indios y negros. Desde entonces, éstos hierven en el mismo caldero, junto con blancos, mestizos y mulatos. Pero es precisamente de ese cocido de donde saldrá una sociedad nueva.

Baquero pertenece a la «raza», casi extinta, de los que piensan que el futuro será mejor y que a lo largo de la historia el hombre ha venido asistiendo a un proceso de humanización que necesariamente lo llevará a la concreción de la utopía. Ese «hombre posible», al decir de Habermas, se encuentra en Latinoamérica.

Sin embargo, el autor no ignora la dimensión de un fenómeno como el racismo que para él es «una plaga nacida del matrimonio del hambre con el miedo», que tiene unas razones económicas que deben analizarse sin fanatismos políticos y religiosos. Por eso, cuando se refiere a este problema en Cuba —país que, debido al cambio de sus estructuras económicas y sociales, parece haberlo superado— Baquero no vacila en hacer afirmaciones como esta: «La aristocracia cubana quería salir a toda costa de Batista no por razones políticas, ni ideológicas ni morales ni filosóficas, sino porque esa aristocracia veía en Batista a un negro».

Del mismo modo, a quienes se han mostrado contrarios a la celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento de América les recomienda «Desencubrir» la realidad del hombre latinoamericano, incluyendo a indios, blancos y negros que viajan en el mismo barco y se cuecen en el mismo caldero. «Sólo cuando indios, negros, mestizos y mulatos sean realmente ciudadanos con la propia calificación y posibilidades de los blancos, podrá Iberoamérica encontrar su equilibrio, su estabilidad y su arranque rectilíneo firme hacia el porvenir», dice Baquero. En lo que concierne al legado colonial, el autor reconoce que América Latina heredó de España el individualismo, origen de la indisciplina y ausencia de sensibilidad social para los intereses públicos, pero a quienes se lamentan de que no fueran los ingleses los primeros en llegar a estas tierras, les responde que prefiere mil veces la apasionada individualidad española porque, según él: «España nos enseñó el valor teológico y universal de la libertad», mientras «Inglaterra enseñó a sus colonias el valor pragmático de la obediencia».

Para Baquero, amar a España no es aceptar los abusos del conquistador ni las arbitrariedades del sistema colonial, sino reconocer una parte esencial de lo que somos y sus versos lo expresan con profundidad: «El Escorial era/ un galeón construido por el rey para viajar/ sin moverse de su rígido taburete, desde Castilla hasta

Acapulco./ Desde Acapulco hasta Manila, desde Manila hasta el cielo».

No cabe duda de que en Baquero hay una sana vocación de polemista que sabe dar en el punto exacto de la herida para así mover a la reflexión, demoliendo mitos y prejuicios intelectuales. Contradictorio, algunas veces, distante y mesurado, otras, y siempre sugerente, se puede estar a favor o en contra de lo que dice, pero lo que resulta imposible es permanecer indiferente ante sus afirmaciones y en ello radica, a mi modo de ver, el mérito de los ensayos que recoge este volumen.

Consuelo Triviño

Ética e infinito[1]

A comienzos del siglo XVIII, Leibniz propone el nombre de *teodicea* para toda investigación que intente explicar, simultáneamente, la existencia del mal y la bondad de Dios. Si tomamos este término en un sentido amplio, teodiceas han existido siempre, con atuendos religiosos o sin ellos. Desde el valle de lágrimas que nos promete, en el mejor de los casos, el paraíso, o la creencia según la cual la historia progresa por su lado malo, este tipo de pensamiento ha sido y es constantemente una tentación. Según Emmanuel Lévinas, el siglo XX supone la destrucción del equilibrio entre la teodicea y las formas que el sufrimiento y su mal han adquirido a lo largo del mismo. «Siglo que en treinta años ha conocido dos guerras mundiales, los totalitarismos de derecha y de izquierda, hitlerismo y estalinismo, Hiroshima, el Goulag, los genocidios de Auschwitz y de Camboya. Siglo que se acaba en la obsesión del retorno de todo lo que esos nombres bárbaros significan»[2].

Fin de la teodicea; fin que no hace más que resaltar el problema del sentido que pueden aún conservar la religiosidad y la moralidad humanas. Esta pregunta por la moral en un siglo en el que la inhumanidad de lo humano ha reinado, es un buen hilo conductor para interrogar la obra de Lévinas, quien puede ser considerado —como insiste Nemo en la introducción del libro que comentamos— como uno de los grandes filósofos de la ética contemporáneos.

Desde las primeras páginas de esta serie de entrevistas que constituyen *Ética e infinito*, Lévinas nos habla de *una* lectura de la Biblia, pues la Biblia, esclarecida por el Talmud, «no es un libro que nos lleva hacia el misterio de Dios, sino hacia las tareas humanas de los hombres»[3]. Por eso, amar la Torá más que a Dios forma parte del mensaje ético de este «libro de los libros donde se dicen las cosas primeras, las que *debían* ser dichas para que la vida humana tuviera sentido»[4]. Es la manera que tiene Lévinas de leer la Biblia, de dialogar con ella, de pedirle enseñanzas actuales, como los filósofos han hecho, y especialmente Heidegger, con los grandes clásicos.

Que Lévinas es un filósofo es algo que se recuerda constantemente en la presente edición a través del extenso cortejo de notas a pie de página que acompañan sus intervenciones. Cortejo engorroso para una lectura fresca del texto, pero necesario para no confundir una reflexión de la ética como filosofía primera —es decir,

[1] *Lévinas, E.:* Ética e infinito, *traducción y notas de Jesús María Ayuso Díez. Visor, Madrid, 1991, 115 páginas.*

[2] *Lévinas, E.: «La souffrance inutile», en la revista* Les cahiers de la nuit surveillée, *n.º 3, Verdier, París, 1984, pág. 334.*

[3] *Lévinas, E.:* Difficile liberté, *Le livre de poche, Paris, 1984, pág. 383.*

[4] *Lévinas, E.:* Ética e infinito, *pág. 25.*

como metafísica— con una moral del sentimiento, de la bondad natural del hombre, o con una filosofía del altruismo.

¿Por qué la ética como metafísica? Porque, como él nos dice, la metafísica es el movimiento que va hacia lo «otro», lo «de otro modo», lo «en otro lado», esto es, el movimiento que va de un mundo que nos es familiar, donde nos sentimos «en casa», hacia un «fuera-de-sí-extranjero-extraño». No se trata de lo otro de este lápiz o de este paisaje, otros que no son tales en la medida en que «su alteridad se reabsorbe en mi identidad de pensante o de poseedor»[5], sino de lo absolutamente otro. Aparece así el Otro-hombre como concepción capital en la obra de Lévinas. Es en la relación ética donde el Otro, alteridad radical, se hace presente, y lo hace como resistencia a mis poderes, poniendo fin al «imperialismo irresistible de lo Mismo» o egoísmo, es decir, al movimiento por el cual todo ser extraño, todo otro, se transforma en tema y objeto, donde todo exterior es domesticado y poseído, donde toda alteridad es reducida. Frente a esta voluntad de dominio de lo Mismo (del yo), el Otro-hombre aparece como *rostro*, como experiencia en el sentido radical de este término, «una relación con lo exterior, con lo Otro, sin que esta exterioridad pueda integrarse a lo Mismo»[6].

Es el segundo término del título del libro el que nos va a permitir esclarecer la noción de rostro. Para acercarse a ésta, Lévinas se apoya en Descartes, en su manera de entender la idea de infinito, en su estructura formal. Es la paradoja de esta idea lo que le atrae, es decir, «la situación descrita por Descartes en la que el "yo pienso" mantiene con el infinito, que no puede de ninguna manera contener y del cual está separado, una relación llamada "idea de infinito" [...] la trascendencia de lo infinito con respecto al yo que está separado de ella y que lo piensa, mide, si se puede decir, su infinitud misma. La distancia que separa *ideatum* e idea, constituye aquí el contenido del *ideatum* mismo»[7]. Lo excepcional de la idea de infinito es precisamente la presencia de lo infinito en un acto y en un ser finitos, la imposibilidad de reducir lo infinito a conocimiento —ya que, justamente, la distancia que nos separa es su contenido mismo— y la posibilidad, al mismo tiempo, de relacionarse con lo que desborda nuestras capacidades, con lo que nos excede, con lo no-integrable.

Lévinas, pues, llama rostro a esta exterioridad irreductible del ser infinito en la relación social, en el cara a cara. «Esta manera en que se presenta el Otro, superando la idea del Otro en mí, la llamamos, en efecto, rostro»[8]. Dicha «experiencia absoluta», como ocurre con la idea de infinito, no es ni conocimiento ni tematización, sino revelación y *hospitalidad*. El rostro del Otro desborda cualquier imagen plástica, deshace cualquier forma, comporta una significación propia independiente de toda significación contextual y cultural de esa presencia. «El rostro habla. La manifestación del rostro es el primer discurso. Hablar es, ante todo, esta forma de venir de detrás de su apariencia, de detrás de su forma, una abertura en la abertura»[9].

La resistencia que el rostro del Otro opone no denuncia tanto una debilidad cualquiera de mis poderes, sino que enuncia un «no matarás» que prohibe toda conquista. Su mirada suplica y exige, es miseria y señor, es desde el comienzo relación ética. Ahora bien, esta exigencia ética inscrita en la relación con el rostro del Otro no es una necesidad ontológica (desgraciadamente bien lo sabemos) sino ruptura del ser, brecha, humanidad del hombre. Es un «de otro modo que ser» que define la aparición de estas «extrañezas éticas», lo que el traductor y presentador de este libro, Jesús María Ayuso Díez, llama «el estallido ético de la ontología». Retomemos. La aparición del rostro como desnudez y mandamiento, como algo desprotegido que me ordena protegerlo, refleja la experiencia propia de la heteronomía de la conciencia moral: su principio me viene del exterior, se me presenta como obligación, como imposibilidad de permanecer indiferente.

Esta forma de pensar la conciencia moral es una invención de cierta tradición: no se trata de revelar el «secreto no-moral de la moralidad», es decir, la moralidad pensada como interiorización de leyes que limitan una agresividad constitutiva, sino de pensar «el secreto

[5] *Lévinas, E.:* Totalité et infini, *Le livre de poche, Paris, 1990, pág. 21.* [Totalidad e infinito, *Sígueme, Salamanca, 1977].*

[6] *Lévinas, E.:* En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger, *Vrin, Paris, 1988, pág. 172.*

[7] *Lévinas, E.:* Totalité et infini, *pág. 40-41.*

[8] *Lévinas, E.:* Totalité et infini, *pág. 43.*

[9] *Lévinas, E.:* En découvrant l'existence..., *pág. 194.*

moral de la inmoralidad: es porque, como en la pasión, no puedo sustraerme a un Otro que se me escapa siempre, es porque no soy el igual del prójimo sino su elegido, su rehén, su deudor, que me surgen a veces las pulsiones agresivas»[10].

De este modo, el odio del Otro-hombre aparece como un no querer saber nada de la llamada del rostro, de la sujeción que el rostro impone, de la «responsabilidad para con el Otro». Esta noción es central en el pensamiento de Lévinas. El lazo con el Otro se anuda como responsabilidad: es un «heme aquí» o «aquí estoy». Esta responsabilidad es algo que no se puede ceder, algo en lo que nadie puede sustituirme. Ella me incumbe y me incomoda, pero a su llamado no puedo, humanamente, negarme. Es nuestra identidad inalienable de sujetos.

Para terminar, me gustaría volver a la lectura de la Biblia y del Talmud que realiza Lévinas. Citando un comentario rabínico sobre el diálogo entre Dios y Caín, que nos dice: «La sabiduría judía enseña que Aquel que ha creado y que soporta todo el universo, no puede soportar, no puede perdonar el crimen que el hombre comete contra el hombre». ¿Es posible? ¿el Eterno no ha borrado el pecado del becerro de oro?» [dice el alumno]. Y el maestro le responde: la falta cometida respecto a Dios releva del perdón divino, la falta que ofende al hombre no releva de Dios [...] Nadie, ni Dios mismo, puede sustituir a la víctima. El mundo donde el perdón es omnipotente se transforma en inhumano»[11].

Pienso que *Ética e infinito* es una excelente introducción a Lévinas por Lévinas, donde uno puede hacer la experiencia no sólo de la riqueza de su pensamiento, sino también de su clima, de su estilo.

Ariel Liberman

[10] *Finkielkraut, Alain:* La sagesse de l'amour, *Gallimard, Paris, 1984, pág. 148.* [La sabiduría del amor].

[11] *Lévinas, E.:* Difficile liberté, *pág. 37.*

Lecturas

La experiencia de ser mujer*

Todo chileno sabe quién es la mujer más maldita de nuestros reinos: doña Catalina de los Ríos y Lisperguer, apodada la Quintrala, que vivió en el siglo XVII en el Reino de Chile. Quien construyó su biografía, estigmatizándola como asesina y malvada, fue el historiador Vicuña Mackenna, a fines del siglo pasado. Los historiadores actuales no son tan rotundos como él (en realidad, siempre se ha contado con muy pocos datos: sólo documentos dispersos que hablan de dineros, procesos criminales y donaciones a la Iglesia y a particulares). Seguramente, se dice ahora, asesinó a más de uno, pero no a diecisiete; acaso fue, simplemente, una mujer que hizo cosas que correspondían a los hombres de su tiempo.

Catalina ha florecido en las leyendas populares y también aparece, aunque de modo intermitente, en nuestra literatura nacional. Se le tiene tanto respeto al personaje, que pocos han aceptado en este siglo acercarse a verla desde una voz personal.

La escritora Mercedes Valdivieso, perteneciente a la generación del 50 en Chile (la de José Donoso, Jorge Edwards, Enrique Lihn y otros) hace hablar a la Quintrala en su novela *Maldita yo entre las mujeres* destacando su condición de mujer, de mestiza y su voluntad de estar dispuesta a ejercer el poder prescindiendo de los hombres.

El relato aparece enmarcado por dos situaciones singulares. En el preámbulo, por una carta-informe redactada por el gobernador del Reino de Chile para el Virrey, donde, entre otras cosas, le indica: «Me hacen ca-

* *Mercedes Valdivieso,* Maldita yo entre las mujeres. *Santiago: Planeta, 1991, 143 págs.*

vilar estas mujeres de las Indias, magas o doncellas tienen algo en común, otra forma de naturaleza que a mi inteligencia de hombre se escapa y, por qué no decirlo, asusta» (11-12). Y en el epílogo, por la confesión de la Quintrala, arrodillada ante su confesor. Sin embargo, de esta confesión sólo se copia su fórmula inicial: «Todas hijas de Dios, Catalina, creadoras de linaje. La confesión. Me confieso, padre» (142). Este corte es interesante: la verdad aparece sellada en el secreto de la confesión, que no oiremos. Paradójicamente, la institución que espiritualmente la juzga, le sirve también de amparo.

La apertura de la novela consiste en el relato en primera persona —hecho por la misma Catalina— de la gestación del asesinato de un vanidoso galán que la importuna. El desenlace —frío, severo e inmisericorde— es de antología: el galán Enrique Enríquez, consciente del peligro, avanza en cámara lenta hacia Catalina, que aparece desnuda, estática y con un cuchillo en su mano. El abrazo es mortal: «El cuchillo repitió su camino en el aire y su bajada de golpe y Enríquez se arrancó al abrazo y se dobló en sus rodillas... Me separé del cuchillo, lo deposité sobre una mesa y me agaché a mirar al hombre. Nada quedaba de su elegancia, estrujado de él mismo y su vacío» (25-26). En una noche helada y clara, el cuerpo es depositado en una plazoleta cercana; en la operación, a la mujer se le escurre el manto que la arropa, surgiendo desnuda frente a la iglesia de San Agustín.

Asesina, maldita, de sangre revuelta, la que no permite que la hagan sufrir, esa es la presentación de la Quintrala. El resto del libro es un disimulado descargo para entender esta página, para desdoblarla en su trasfondo cultural y femenino.

El relato intercambia dos voces: 1. la voz personal de Catalina, que nos cuenta sus vivencias cotidianas en el hogar (su relación de espejo con la madre, su odio al hombre que la engendró, su cercanía afectiva con su hermana Agueda, sus amores incestuosos, sus fidelidades sentimentales); y 2. la voz eterna de la leyenda, la imaginería popular, marcada en la narración por la expresión *dicen que:* «Dicen que el finado levantó una mano que clamaba al cielo, y que para acomodarlo en el ataúd, tuvieron que quebrársela» (111).

La autoría otorga una visión privada de la vida de Catalina, a través de sus testimonios en primera persona. No es, sin embargo, una visión íntima (o intimista); existen silencios, lagunas, distancias que se remarcan. El personaje está concebido como un ser difícil de traspasar, como alguien que no está interesado abiertamente en una confesión, sino en aludir mediante indicios a capítulos censurados de su vida. Lo que sí aparece marcado con claridad en el texto es su conciencia absoluta de saber quién es, y saber lo que quiere: «¡Quiero ser *mía!*» (17). «Ningún hombre me pondría llantos y lejanías, yo primero» (61).

La Quintrala es vista con ojos feministas, sin cometerse traición a los contextos históricos y culturales. Esta novela pretende imaginar las reglas que regían nuestros reinos en esos tiempos. Así, por ejemplo, a través de los procesos, presenciamos el funcionamiento de la maquinaria colonial (la complicidad de los jueces y el clero, los manejos de la Real Audiencia del Perú) y deducimos los valores de la época en materia de política y fe —aquí, léase la declaración final de Catalina—, antes de su confesión: «Cumpliré siempre mis compromisos con la iglesia. Capellanías levantadas a mis deudos, fondos a rescatar cautivas, limosnas a los conventos, donaciones al hospital de los pobres, misa para las almas del purgatorio y para la propia alma que tengo, cuando muera. Que no se diga que descuidé mis deberes cristianos» (141).

Hay amena sátira y humor aterciopelado en muchas escenas. Así, el proceso por el asesinato de Enrique Enríquez culmina con el ahorcamiento de un sirviente (negro) de la casa de Catalina, quien confiesa voluntariamente el crimen: «Y dicen que el negro fue a su muerte caminando como los santos, a dos palmos del suelo» (32). Y ante la muerte del padre de la Quintrala (seguramente asesinado por la madre y la hija), Catalina (la madre) deja escapar un seno en la mesa de los jueces: «Gemido del lego de los mercedarios: "¡Virgen Purísima, ampáranos!"» (116).

La autoría se esmera en la creación verosímil de una atmósfera colonial, siendo los espacios de la casa (patios interiores, zaguanes, murallas soportando crucifijos del Señor de la Agonía), el Tribunal (con su ralea de personajes burocráticos y mirones, presidida por jueces y prelados de dudosa calidad) y la calle (plazoletas, procesiones, el tránsito a la iglesia, encuentros nocturnos) los escenarios más representativos. Existe también un juego con las formas lingüísticas, para lograr un *efecto premoderno;* así, leemos frecuentemente frases como ésta:

«La muchacha que aceptó pláticas a uno de esos Lisperguer de entrañas libertinas y lo llevó al casorio, porque no pudo descomponerla de doncella» (124).

El nudo de esta novela es la identidad femenina, que se resuelve en dos ámbitos: a nivel antropológico, en lo vernáculo (ser chilena es ser mestiza, estar filiada con lo indígena) y a nivel ideológico, en el principio femenino (la mujer primero o, como dice Catalina la madre, devolviéndonos el insulto: «¡hijo de mujeres!»).

La anécdota está sostenida por un árbol genealógico que señala una estirpe. En un comienzo, está la cacica de Talagante, doña Elvira, quien tiene una hija —Agueda— con un alemán de apellido Blumen. En una curiosa inversión (apoyada por los documentos históricos), el hombre extranjero le ofrece matrimonio, pero la cacica no acepta, pues de esa manera conserva no sólo su independencia sino también sus tierras y, de paso, a su hija (Blumen cambia su apellido por Flores y enloquece, embrujado). De la hija Agueda nace Catalina (madre) y de ella, nuestra Catalina.

Las dos Catalinas (curiosamente, la novela dobla la figura de la Quintrala, reenviándola a la madre) están orgullosas de ser mestizas, pues están «cruzadas por dos destinos, lo que era ser mujer dos veces» (37). Sus incestos tienen en la novela una explicación simbólica: estas mujeres encuentran su alma gemela en hombres bastardos (unión de español con india) y renegados (soldados y sirvientes que se pasan al bando de los araucanos). Es el caso de Segundo a Secas (a secas, negando el apellido del padre), amante y medio hermano de la niña Catalina.

La Quintrala tiene el poder y lo usa, de la misma manera como lo hacen los hombres. Es entonces, el rostro oculto de María, la maldita, la bruja, la ira que hay que abolir. En breve, es la mujer que se atreve a desafiar a Dios: dándole latigazos a una criada, ante la imagen de un crucifijo del Señor de la Agonía (que la observa con una mueca de dolor), la Quintrala, dicen que dijo: «¡Fuera! ¡Yo no quiero en mi casa que pongan mala cara!» (138).

Tras la inmisericordia, está el dolor. La Quintrala (apodada así por el quintral, que mata al árbol que lo sostiene) pertenece a la estirpe de las mujeres que adoran a los hombres de un modo absoluto y, justamente por eso, deben prescindir de ellos. Hay en este linaje un doloroso aprendizaje. La hija ve cómo sufre la madre por amor, como asesina por amor; por lo cual, lo arranca de sí. En este corte, gana un reino: la experiencia de ser mujer.

Rodrigo Cánovas

Escritos autobiográficos en Hispanoamérica*

Este concienzudo y penetrante estudio se concentra en los escritos autobiográficos procedentes de Hispanoamérica. ¿Y por qué esta peculiar forma de literatura, que parte de la memoria, del Yo y su posible afirmación? La autora, Sylvia Molloy, lo explica desde el principio: «Deseo echar una mirada a unos textos que se proponen lo imposible —narrar una "historia" en primera persona que sólo existe en el presente de su enunciación— y quiero observar cómo esta imposibilidad se vuelve plausible en los textos hispanoamericanos».

Entre los muchos sentidos que involucra la autobiografía como género literario, Sylvia Molloy elige «mo-

* *Sylvia Molloy:* At face value: Autobiographical writing in Spanish America. *Cambridge University Press. New York 1991.*

destamente», según afirma, hablar de las fabulaciones a las cuales la autobiografía recurre dentro de un lugar, un tiempo y un lenguaje dado, y las cosas que estas fabulaciones pueden decirnos de la literatura y la cultura a las que pertenecen.

La profesora Molloy se ciñe sobre todo a las obras escritas en el siglo XIX y el XX, en un amplio examen de textos que van —sin olvidar otros antecedentes— de los *Recuerdos de provincia*, del argentino Domingo Faustino Sarmiento a la *Autobiografía* de su compatriota Victoria Ocampo. La escena se abre con Juan Francisco Manzano, negro y poeta nacido esclavo en Cuba y sigue con Victoria Ocampo, cuya condición de mujer fue otra forma de barrera para acceder al mundo de la literatura en acción.

En la segunda parte del libro se examina la relación entre la infancia y la familia como fuentes del arranque autobiográfico. Allí se encuentran estudios sobre la Condesa de Merlín *(Infancia y exilio)*, Miguel Cané *(Juvenilia)*, Mariano Picón Salas *(Mundo imaginario)* y Norah Lange *(Cuadernos de infancia)*. En la tercera sección de la obra, Sylvia Molloy examina la memoria, el linaje y la representación para situar la autobiografía en su estrecha relación con la historia y la reivindicación pública del Yo. En estos laberintos del recuerdo y la acción, aparecen por supuesto autores que a la vez fueron *hacedores* de historia, como Sarmiento y el mexicano José Vasconcelos, el autor del voluminoso (cuatro volúmenes) *Ulises criollo*.

Frente a las memorias del pasado colonial, respaldadas por el poder de la Iglesia o el Rey, el escritor hispanoamericano del período elegido (que comienza con la independencia de sus países) sufre una crisis de autoridad: ¿Para quién escribe ahora: para la Verdad, la Posteridad, la Historia? Si las dos primeras están implícitas en empresas donde el Yo es protagonista, la Historia es materia inevitable para autores que en muchos casos —sobre todo en el siglo XIX— han sido políticos, estadistas o guerreros que han contribuido a forjarla.

Por supuesto, hay distancia entre el mesianismo de Sarmiento, imbuido de la importancia de su vida y obra para el destino de su patria, el yo crítico de Victoria Ocampo, o el recuerdo íntimo y añorante de la infancia de Cané o Norah Lange, mezclado sin embargo, en el primero, con las luchas políticas de su tiempo.

En todos ellos, sin embargo, subyace la dicotomía entre la expresión personal y la conciencia de pertenecer a un mundo y una cultura en formación, frente a los modelos europeos, tan admirados como vituperados. De todos modos, como dice Sylvia Molloy, las autobiografías hispanoamericanas son híbridos fascinantes, que a menudo sostienen metas diferentes: edificación de un prestigio o desenfrenada exaltación del yo, a la vez que persiguen una imagen de análisis historiográfico de interés público.

En tiempos de enconadas contiendas civiles, estas exaltaciones recibieron críticas mordaces: ya Alberdi (otro prócer histórico) tachaba a Sarmiento de frívolo; casi un siglo más tarde, José Vasconcelos era comparado —por su *Ulises criollo*—, con los boleros de Agustín Lara...

Uno de los capítulos más fascinantes del libro —ya que trata de un autor poco conocido para lectores no especializados— es el dedicado a la autobiografía de Juan Francisco Manzano, un esclavo negro nacido en Cuba, en el año 1794. Ya era un poeta de cierto prestigio, pese a su condición, cuando Domingo del Monte y otros intelectuales cubanos liberales obtuvieron su manumisión en 1836. El mismo del Monte le animó a escribir sus recuerdos de esclavitud. El objetivo era propagar el abolicionismo y el texto de Manzano, corregido por un miembro del grupo, fue incluido en un *dossier* destinado a la causa y traducido al inglés para presentarlo a una convención contra la esclavitud reunida en Londres, en 1840.

El recorrido por los recuerdos y la historia de estos pueblos se acerca a estos textos en su propia escritura, en sus complejas relaciones entre el Yo y los demás, en una iluminación de las variables perspectivas del tema dentro de esas comunidades. Porque como dice Borges: «Sólo los países nuevos tienen un pasado: es decir, un sentido autobiográfico de ese pasado, una historia viviente.»

José Agustín Mahieu

CUADERNOS AMERICANOS 30

NUEVA ÉPOCA

CONTENIDO

UNA ESCRITURA PLURAL DEL TIEMPO

ANTHROPOS
REVISTA DE DOCUMENTACIÓN CIENTÍFICA DE LA CULTURA

Investigar los agentes culturales más destacados, creadores e investigadores. Reunir y revivir fragmentos del Tiempo inscritos y dispersos en obra y obras. Documentar científicamente la cultura.

ANTHROPOS, Revista de Documentación Científica de la Cultura; una publicación que es ya referencia para la indagación de la producción cultural hispana.

Más de 100 números publicados desde 1981

SUPLEMENTOS

SUPLEMENTOS Anthropos es una publicación periódica que sigue una secuencia temática ligada a la revista **ANTHROPOS** y a **DOCUMENTOS A**, aunque temporalmente independiente.

Aporta valiosos materiales de trabajo y presta así un mayor servicio documental.

Los **SUPLEMENTOS** constituyen y configuran otro contexto, otro espacio expresivo más flexible, dinámico y adaptable. La organización temática se vertebra de una cuádruple manera:

1. Miscelánea temática
2. Monografías temáticas
3. Antologías temáticas
4. Textos de Historia Social del Pensamiento



Formato: 20 x 27 cm
Periodicidad: mensual
(12 números al año + 1 extraord.)
Páginas: Números sencillos: 64 + XXXII (96)
Número doble: 128 + XLVIII (176)

SUSCRIPCIONES 1990

ESPAÑA (sin IVA: 6 %)	7.295 Pta.
EXTRANJERO	
Via ordinaria	8.900 Pta.
Por avión:	
Europa	9.500 Pta.
América	11.000 Pta.
África	11.300 Pta.
Asia	12.500 Pta.
Oceanía	12.700 Pta.

Formato: 20 x 27 cm
Periodicidad: 6 números al año
Páginas: Promedio 176 pp. (entre 112 y 224)

SUSCRIPCIONES 1990

ESPAÑA (sin IVA 6 %)	7.388 Pta.
EXTRANJERO	
Via ordinaria	8.950 Pta.
Por avión:	
Europa	9.450 Pta.
América	10.750 Pta.
África	11.050 Pta.
Asia	12.350 Pta.
Oceanía	12.450 Pta.

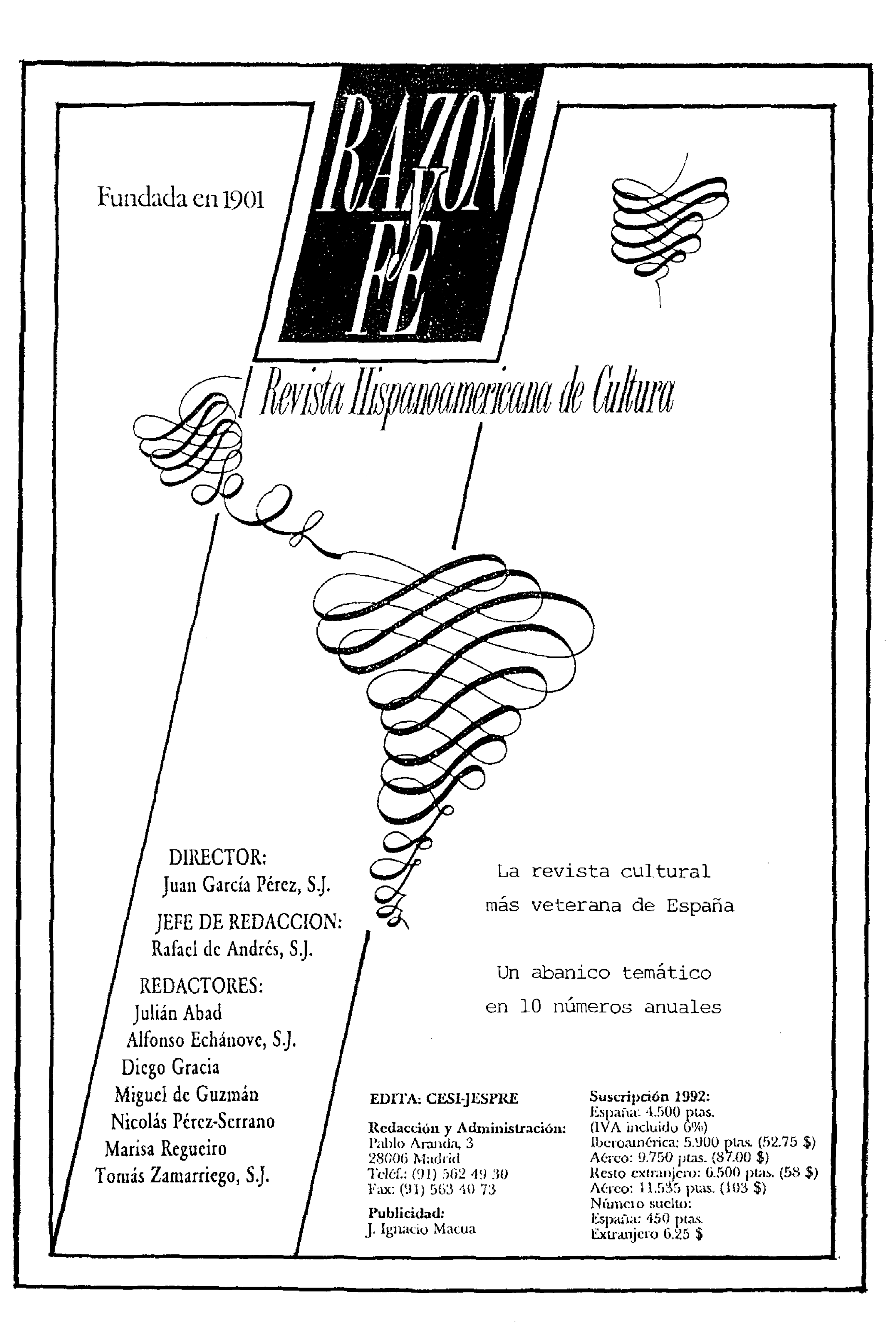
Agrupaciones n.os anteriores (Pta. sin IVA 6 %)

Grupo n.os 1 al 11 incl.: 11.664 Pta.
Grupo n.os 12 al 17 incl.: 8.670 Pta.

Suscripción y pedidos:



Apartado 387
08190 SANT CUGAT DEL VALLÈS (Barcelona, España)
Tel.: (93) 674 60 04



Fundada en 1901
RAZON y FE
Revista Hispanoamericana de Cultura
DIRECTOR:
Juan García Pérez, S.J.
JEFE DE REDACCION:
Rafael de Andrés, S.J.
REDACTORES:
Julián Abad
Alfonso Echánove, S.J.
Diego Gracia
Miguel de Guzmán
Nicolás Pérez-Serrano
Marisa Regueiro
Tomás Zamarriego, S.J.
La revista cultural
más veterana de España
Un abanico temático
en 10 números anuales
EDITA: CESI-JESPRE
Redacción y Administración:
Pablo Aranda, 3
28006 Madrid
Teléf.: (91) 562 49 30
Fax: (91) 563 40 73
Publicidad:
J. Ignacio Macua
Suscripción 1992:
España: 4.500 ptas.
(IVA incluido 6%)
Iberoamérica: 5.900 ptas. (52.75 $)
Aéreo: 9.750 ptas. (87.00 $)
Resto extranjero: 6.500 ptas. (58 $)
Aéreo: 11.535 ptas. (103 $)
Número suelto:
España: 450 ptas.
Extranjero 6.25 $





NUMERO 45

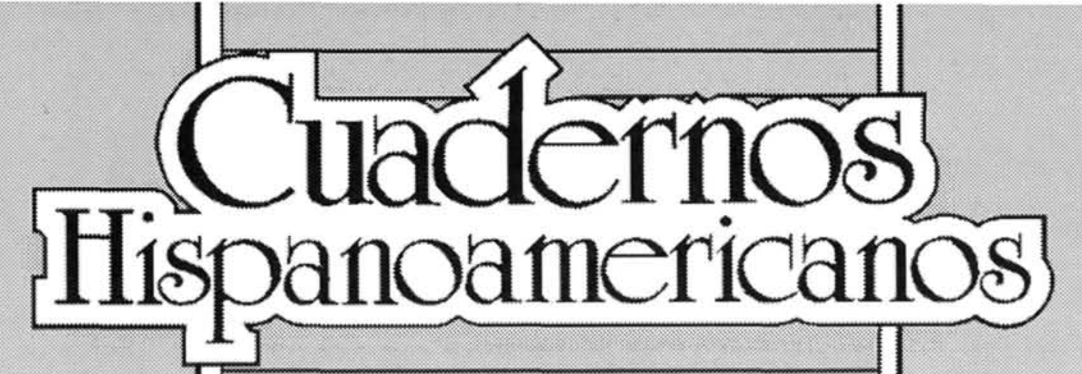
El déficit público: ¿problema o instrumento?: Francisco Fernández Marugán
La política industrial en los noventa: Alvaro Espina
Un plan Marshall para la Europa del Este: Mary Kaldor
Ingenuidad y novedad: España en la CE y la CE en el mundo: Carlos Alonso Zaldívar
Los Estados Unidos ante la revolución de la nueva Europa: Joaquín Roy
La renovación del proyecto socialista: Alfonso Guerra
¿Hacia un socialismo liberal?: Chantal Mouffe
Laicismo y confesionalismo: Victorino Mayoral Cortés
¿Adiós a la planificación?: Wlodzimierz Brus Duca
Araquistáin y Ortega: razones de una vindicación póstuma: Juan Francisco Fuentes
José Ortega y Gasset. En defensa de un muerto profanado: Luis Araquistáin

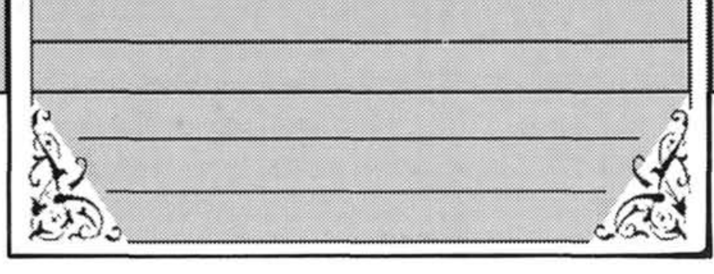
LIBROS

Miguel Porta Perales, Manuel Reyes Mate

Suscripción 4 números: 2.000 ptas.
Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

Redacción y Administración:
Monte Esquinza, 30, 2.° dcha. Tel.: 410 46 96. 28010 Madrid





BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....
con residencia en ....
calle de ...., núm. .... se suscribe a la
Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....
a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete
a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199..

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas
España	Un año (doce números y dos volúmenes de "Los Complementarios")	7.000
	Ejemplar suelto	650

		Correo ordinario $USA	*Correo aéreo $USA*
Europa	Un año	80	120
	Ejemplar suelto	6,5	9
Iberoamérica	Un año	70	130
	Ejemplar suelto	6,5	11
USA	Un año	75	140
	Ejemplar suelto	7	12
Asia	Un año	85	190
	Ejemplar suelto	8	15

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfonos 583 83 96 y 583 83 99



650 pts. incluido IVA

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA



Próximamente

José Luis Abellán
Sobre el hispanismo filosófico

Rafael Argullol
Retorno a Baudelaire

Bernardo Subercaseaux
La cultura chilena en la época de Balmaceda

Eduardo Rosenzvaig
Los indios cantores de Viena

Paul Claudel
La muralla interior de Tokio

Anterior Inicio